







THEORIE

DER

MUSISCHEN KÜNSTE

DER

HELLENEN

VON

AUGUST ROSSBACH UND **RUDOLF WESTPHAL.**

ALS DRITTE AUFLAGE

DER ROSSBACH-WESTPHALSCHEN METRIK.

DRITTER BAND ERSTE ABTHEILUNG:

ALLGEMEINE THEORIE DER GRIECHISCHEN METRIK

VON **RUDOLF WESTPHAL** UND **HUGO GLEDITSCH.**



LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1887.

ALLGEMEINE THEORIE

DER

GRIECHISCHEN METRIK

VON

RUDOLF WESTPHAL,

EHRENDOCTOR DER GRIECHISCHEN SPRACHE UND LITTERATUR AN DER UNIVERSITÄT MOSKAU
PROF. A. D.,

UND

HUGO GLEDITSCH,

PROFESSOR AM FRIEDRICH-WILHELMSGYMNASIUM IN BERLIN.

NEBST EINEM NACHWORTE ZUM ZWEITEN BANDE.

ALS DRITTE AUFLAGE DER ROSSBACH-WESTPHALSCHEN
ALLGEMEINEN METRIK DER GRIECHEN.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1887.



STAATSRATH FEDOR EVGENIEWIČ KORSCH

IN MOSKAU

PROFESSOR DR. WILHELM STUDEMUND

IN BRESLAU

GYMNASIALDIRECTOR PROFESSOR CARL LANG

IN LÖRRACH

IN DANKBARER LIEBE UND VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.

Vorwort.

Schon bei ihrem ersten Erscheinen folgte die Rossbach-Westphalsche Metrik der Griechen dem Grundsatze, der antiken Tradition, wo es anging, in allen Stücken zu folgen. Hierdurch musste sie sich von den metrischen Lehrgebäuden, welche von Gottfried Hermann und von August Boeckh aufgestellt waren, merklich unterscheiden. G. Hermann verwarf die metrische Theorie der Alten ganz und gar und machte, wie er erklärte, die philosophischen Kategorien Kants für die Theorie der Metrik zu den seinigen. Im übrigen glaubte er, dass, wenn uns ein glücklicher Zufall die vollständige Schrift des alten Aristoxenus über die griechische Rhythmik wieder zuführen würde, wenn aber nicht zu denken sei, dass sich dann ein klareres Licht über die metrischen Formen der alten Dichter verbreiten würde. Der antike Metriker Hephaestion, ein Alexandrinischer Grammatiker aus der Zeit Marc Aurels, war für Hermann kaum gut genug, um der der modernen Philologie eine Nomenclatur der griechischen Verse liefern zu können. Verstanden habe Hephaestion von der wirklichen Bedeutung dieser metrischen Termini technici äusserst wenig, die meisten habe er in verkehrter Weise angewandt. Hermann wusste wohl, dass der Rhythmus die Grundlage des Metrums ist, und dass in Hephaestions metrischem Encheiridion der griechische Rhythmus unbeachtet bleibt. Aus den Kantschen Kategorien liess sich freilich der griechische Rhythmus noch weniger auffinden. Für G. Hermanns Lehrgebäude der Metrik im Einzelnen blieben Kants Kategorien ohne Bedeutung. Seine rhythmische Grundlage schöpfte Hermann aus Bentleys „schediasma", welches dieser seiner Terenz-Ausgabe hinzugefügt hatte. Wie unklar die Vorstellungen sind, welche dem grossen Philologen Gottfried Hermann über den Rhythmus der Verse in den lyrischen und dramatischen Gedichten der Griechen zu Gebote standen, ist im ersten Bande dieser dritten Auflage S. 5 nicht unbemerkt gelassen.

In der rhythmischen Grundlage der Metrik war August Boeckh dem Standpunkte Hermanns weit überlegen. Ausser der griechischen Metrik Gottfried Hermanns war er im Anfange auf Apels Schriften

über Metrik angewiesen, welcher, was G. Hermann nicht gethan hatte, vom Standpunkte unserer modernen Musik aus den griechischen Versen ihren Rhythmus wieder zu gewinnen suchte. Apel war anfänglich für August Boeckh massgebend. Dann wurde Boeckh mit den am Ende des vorigen Jahrhunderts von dem Venezianischen Bibliothekar Jacob Morelli herausgegebenen Fragmenten der Aristoxenischen Rhythmik bekannt. Schon in seinen Arbeiten über den Platonischen Timaeus war Boeckh auf die Musik der Griechen eingegangen. Dies war eine gute Vorbereitung für Boeckhs Studien der Aristoxenischen Rhythmik. In seiner unsterblichen Ausgabe der Pindarischen Gedichte sagte sich Boeckh von der rhythmisch-metrischen Auffassung Apels vollständig los und gab in seiner grossen Abhandlung „de metris Pindari" einen Versuch, die rhythmische Ueberlieferung des Aristoxenus für die griechische Metrik zu verwerthen. Zugleich zog er die Schriften der alten Metriker herbei: es gelang ihm aus dem von G. Hermann so tief verachteten Encheiridion Hephaestions den Begriff des antiken „metron" hervorzuziehen und auf denselben seine Versabtheilung zu basiren. Boeckhs Methode der Pindarischen Versabtheilung, die er auch für einzelne Cantica der Dramatiker anwandte, sollte im Gegensatze zu derjenigen G. Hermanns der gesammten Philologie die bleibende Norm für Versabtheilung werden. Wäre die Aristoxenische Rhythmik nicht in unzusammenhängenden Fragmenten überliefert, so hätte sie Boeckh unstreitig vollständiger verwerthet; zu der vollständigen Zusammenstellung der Aristoxenischen Fragmente und somit zu einem allseitigen Verständnisse der Aristoxenischen Doctrin war seine Zeit durch die anderen wichtigen Arbeiten, die er für die Philologie auszuführen hatte, zu beschränkt; deshalb war auch seinem Studium der alten Metriker nicht die Musse verstattet, welche bezüglich der Hephaestionischen Definition des Begriffes *μέτρον* so erfolgreich gewesen war. Für den Begriff der *μέτρα ἀσυνάρτητα* beliess er es bei der Interpretation Bentleys, welche G. Hermann zu der seinigen gemacht hatte. Da von den metrischen Systemen G. Hermanns und A. Boeckhs das erstere den jetzt Lebenden mehr und mehr in der Erinnerung verlöscht, wird sich dies Vorwort weiterhin erlauben, das Hermannsche System näher zu skizziren. Ueber Boeckhs metrisches System werden einige wenige Bemerkungen genügen, zugleich mit einem Urtheile über den Werth der alten metrischen Tradition.

Hephaestion unterscheidet zunächst zwei Klassen der Metra, die aus gleichen *πόδες* bestehenden *μέτρα μονοειδῆ* oder *καθαρά* und die aus einer Mischung verschiedener *πόδες* bestehenden *μικτά*; die letzteren zerfallen wieder in die *μέτρα ὁμοιοειδῆ* und in die *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*. Diesen beiden Klassen lässt er alsdann die *μέτρα ἀσυνάρτητα* gegenübertreten, und zwar nicht etwa als eine jener

n coordinirte dritte Klasse, sondern so, dass die an den beiden
ı Stellen genannten zwei Klassen nur die beiden Unterarten einer
synartetischen Metra gegenübertretenden Gesammtkategorie sind,
velche auch ein bei den römischen Metrikern erhaltener Ge-
ıtname bestand, nämlich *metra connexa* d. i. synartetische Metra.
ιονοειδῆ und die erste Species der μικτά, nämlich die ὁμοιοειδῆ
ıdelt Hephaestion, wie er selber ausdrücklich bemerkt, vereint
inander; erst dann wird von ihm die zweite Species der μικτά,
ich die κατ' ἀντιπάθειαν μικτά, dargestellt; auf diese lässt er die
ἀσυνάρτητα folgen und fügt schliesslich als Anhang die μέτρα
πολυσχημάτιστα hinzu. Diese Art der Anordnung hat Hermann sonder-
Weise ganz übersehen; er glaubt, Hephaestions in Gemeinsam-
mit einander behandelte μέτρα μονοειδῆ und ὁμοιοειδῆ (vgl. Cap. 13
ss) seien *metra simplicia* d. h. solche, in denen die auf einander
nden *ordines* einander gleich seien, während H. in den Capp. 14—16
ἀντιπάθειαν μικτά, ἀσυνάρτητα, πολυσχημάτιστα) die *metra mixta*
mposita d. h. solche, in welchen die aufeinander folgenden *ordines*
ich seien, bespreche. Und in diesem irrigen Glauben theilt er
von ihm aufgestellte specielle Theorie der Metra in zwei Haupt-
nitte, die *metra simplicia* und die *metra mixta et composita*; den
ı *simplicia* werden von Hermann ausser den wirklichen *simplicia*
μονοειδῆ oder καθαρά) auch die von Hephaestion sogenannten
ειδῆ oder κατὰ συμπάθειαν μικτά (z. B. die logaödischen Metra,
gemischten Ionici und Choriamben) zugetheilt, die doch sicherlich
nige sind, was Hermann *metra mixta* nennt, und von den alten
ikern auch niemals anders als μέτρα μικτά angesehen werden.
Verfahren Hermanns ist ein Widerspruch mit den von ihm
r in der Einleitung aufgestellten Fundamentalsätzen. Das System
von ihm so tief verachteten Metriker ist hier sicherlich von
Vorwürfen freizusprechen, die auf Hermann selber zurück-
ı. Noch schlimmer aber steht es mit dem zweiten Hauptabschnitte
ıanns, *de metris mixtis et compositis*. Schon das lässt sich nicht
fertigen, dass Hermann mit der Theorie der hier behandelten
ı unter ein und derselben Ueberschrift auch die Theorie der
hen behandelt: doch ist dies wenigstens nicht etwas an sich
htiges, es hindert nur die Uebersichtlichkeit und Deutlichkeit.
die in diesem Hauptabschnitte der Strophentheorie vorangehende
ellung der gemischten und zusammengesetzten Metra ist trotzdem,
Hermann sein ganzes System auf philosophische Kategorien zu
ıen den Anspruch macht, eine — man darf wohl sagen —
ische Zusammenstellung, und Hermann kann sich über die
ihm hier vereinten metrischen Kategorien unmöglich klar ge-
en sein. Die Definition, die er zu Anfang von den gemischten

und von den zusammengesetzten Metra oder, wie er selber sagt, von den *mixti et compositi numeri* aufstellt, kann nur unsern Beifall verdienen: *Mixti qui ex diversis numeris in unum confusis constant* (das würden also vor allem die logaödischen Metra, die gemischten Ionici u. s. w. sein), *compositi in quibus plures numeri ita sunt copulati ut alter sequatur alterum* (dahin würden also vorzugsweise die Verse der von Hermann sogenannten dorischen Strophe gehören, für welche die Alten ganz entsprechend den Hermannschen *metra composita* den terminus technicus *μέτρα ἐπισύνθετα* gebrauchen). Aber wie verhält sich zu diesen Definitionen die nun weiter folgende Darstellung der gemischten und zusammengesetzten Metra Hermanns? Da lesen wir nicht ohne Verwunderung, dass 1) die *mixta metra* a) in die *polyschematista* und b) in die *metra numeri concreti* zerfallen und dass als Haupttypus der letzteren die Metra der sog. dorischen Strophe hingestellt und besprochen werden. 2) Die *metra composita* sind zusammengesetzt entweder a) *per cohaerentiam, κατὰ συνάφειαν* oder b) *sine vinculo;* die der ersten Art dieser Zusammensetzung folgenden Metra sind die von den Alten sogenannten *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*, die der zweiten Art die *μέτρα ἀσυνάρτητα.* Dies, meint Hermann, seien die Kategorien, nach welchen sich die gemischten und zusammengesetzten Metra im einzelnen sonderten. Es ist aber, als ob er selber eine allerdings wohlberechtigte Scheu trüge, eine auf diese Kategorien basirte Ausführung zu geben; er sagt, nachdem er jene Eintheilung aufgestellt hat, Elem. p. 519: *Nemo non videt, hanc partitionem, quam proposuimus, latius patere quam ut ea tantum metra comprehendat, de quibus hoc libro dicturi sumus;* deshalb will er die vorher angegebene Reihenfolge der *metra mixta et composita* verlassen und folgende Anordnung einhalten: 1) *De versibus polyschematistis;* 2) *de versibus asynartetis;* 3) *de versibus secundum antipatheiam compositis;* 4) *de numeris concretis.* Von den Versen, welche die Alten *πολυσχημάτιστα* nennen, sind, wie Hermann dann weiter erklärt, die meisten in Wahrheit keine *πολυσχημάτιστα*: dennoch werden sie hier alle an dieser Stelle von Hermann abgehandelt. Von den Versen ferner, welche die Alten für *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* ausgegeben, ist, wie Hermann will, kein einziger ein *κατ' ἀντιπάθειαν μικτός*, dennoch werden sie alle und nur sie von Hermann unter der Kategorie der *μέτρα κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* besprochen. Unter den von den Alten sogenannten *μέτρα ἀσυνάρτητα* gibt es nach Hermann nur einige wenige, welche wirkliche *ἀσυνάρτητα* sind, dennoch werden alle von Hephaestion als Asynarteten bezeichneten Verse auch von Hermann ganz in der Reihenfolge Hephaestions unter der Kategorie der Asynarteten behandelt. Warum, fragen wir, hat denn Hermann nicht jene Kategorien der Alten verlassen, wenn er sie als unrichtig erkannt hatte,

ırum hat er nicht bessere Kategorien an deren Stelle gesetzt? Zu
ʒenen besseren Kategorien ist Hermann nicht gekommen, er hält
er überall das Verfahren ein, dass er von den termini technici der
ten Metriker sagt, sie passen nicht für die darunter begriffenen
nzelnen Metra — einen wirklichen Nachweis dafür ist er freilich
huldig geblieben. Es ist dies eine gar voreilige Kritik der metri-
hen Tradition, deren letzter Grund kein anderer ist als der, dass
ottfried Hermann die Kategorien der Metriker zu kritisiren unter-
immt, wo ihm der Begriff, den die Alten mit jenen Kategorien ver-
inden, noch völlig unverständlich geblieben ist, — sagen wir es
eradezu, dass ihm die antike Theorie der *πολυσχημάτιστα*, der *ἀσυν-
ρτητα*, der *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* noch viel unklarer geblieben ist,
ls die Takttheorie des Aristoxenus. Der einzige Punkt, wo Her-
ıanns Kritik der alten metrischen Tradition gerechtfertigt ist, sind
ie von ihm selber als Logaöden oder Choriamben aufgefassten *ἀντι-
παστικά* und *ἰωνικὰ μικτά* der Alten. Aber auch hier sollte sein
rohlerworbenes Verdienst sofort durch einen dasselbe aufwiegenden
rrthum geschmälert werden. Die bei den späteren Metrikern übliche
ntispastische Messung der Logaöden hat nämlich Hermann glücklich
›eseitigt, dafür wird aber die antispastische Messung — den Metri-
kern der älteren Zeit war sie nachweislich unbekannt, sie ist erst
eine Neuerung des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts — in anderer
Weise von ihm den Metren der Alten octroiirt: antispastisch nämlich soll
nach Hermann eine bestimmte Klasse von Metren sein, welche die alten
Metriker ganz richtig unter der Kategorie der Asynarteten begreifen.
In ähnlicher Weise wie die sogenannten *metra mixta et composita*
mussten sich nun auch die *metra simplicia* der Alten die übereilte
Kritik Hermanns gefallen lassen. Nach antiker Ueberlieferung ist
der *κύριος πούς* des päonischen Metrums ein Kretikus, welcher
die Auflösung zum 1. und 4. Päon verstattet; das päonische Metrum
selber ist meistentheils akatalektisch gebildet. Dies Alles erklärt
Hermann für irrig, freilich ohne auch hier einen Grund anzugeben.
Das päonische Metrum soll nämlich nur einen Päon, niemals einen
Kretikus zulassen, der Ausgang desselben soll nur katalektisch, niemals
akatalektisch sein, denn der den päonischen Vers schliessende Kre-
tikus ist nach Hermann kein Kretikus, sondern vielmehr die dakty-
lische Katalexis eines ersten Päons mit auslautender *syllaba anceps*.
Und während Hephaestion cap. 13 lehrt: *τὸ δὲ παιωνικὸν εἴδη μὲν ἔχει
τρία, τό τε παιωνικόν*..., lehrt Hermann gerade das Gegentheil: das
kretische Metrum ist keine Species des päonischen, sondern ein von
diesem ganz verschiedener Rhythmus, der so wenig wie der daktylische
mit dem päonischen Gemeinschaft hat; Beweise verschmäht er auch
hier. Und so finden sich denn die Nomenclaturen der alten Metriker



uenter als Boeckh und will jenen Satz vom Versende ebenso wenig, ie der gesammten übrigen metrischen Tradition irgend welche Autoität zuerkennen, aber seine Polemik gegen die darauf basirte Versbtheilung Boeckhs hat sich als fruchtlos erwiesen und sein Nothehelf der „gebundenen und nicht gebundenen Verse“ hat wohl nur venig Beifall gewinnen können.

Man hätte denken sollen, dass dieser wichtige Fund für Boeckh ine hinreichende Veranlassung gewesen wäre, um auch sonst den Metrikern eine grössere Theilnahme zuzuwenden und auch ihre übrigen ehrsätze mit grösserer Unparteilichkeit, als dies Hermann gethan, u beachten und insbesondere noch so manche bei ihnen enthaltene Notizen, welche Hermann völlig unberührt gelassen, wieder hervoruziehen. Aber mit Ausnahme jener τελεία λέξις am Ende des Verses ehält Boeckh den Metrikern gegenüber ganz und gar den Hermannchen Standpunkt bei; die ehrwürdigen Asynarteten müssen sich auch ei Boeckh die ihnen von Hermann nach Bentleys Vorgange zuerkannte Umkehrung der alten Bedeutung gefallen lassen; von den verschiedenen Arten der Apothesis wird blos die akatalektische und katalektische nerkannt, die brachykatalektische und hyperkatalektische als unnütz erworfen, die dikatalektische und prokatalektische Bildung bleibt mit Vergessenheit bedeckt, die Basis im Sinne der Alten kommt auch ier nicht zu ihrem Recht, sondern muss, wie Hermann will, zur Bezeichnung des iambischen, trochäischen, spondeischen Anlautes der Logaöden dienen, und wenn Boeckh auch die rhythmische Geltung ieses Anlautes anders bestimmt, so findet er doch gerade bei dieser ogenannten Basis die von Hermann vorgenommene Verwendung des lten Wortes ganz vortrefflich, dergestalt dass er auch den sponeischen Anlaut trochäischer Metra als Basis im Hermannschen Sinne instellt. Die antispastische Messung der Logaöden sieht er als durch Hermann beseitigt an. Er stimmt ihm zwar nicht bei, wenn dieser en alten Metrikern entgegen eine bestimmte Klasse von iambischen Versen asynartetischer Bildung als Metra des antispastischen Rhythmus uffasst, aber auch Boeckh ist nicht gesonnen, die Kategorie der Antispaste für die Metrik gänzlich aufzugeben, und insbesondere sind s die Dochmien, aus welchen Boeckh ein eigenes antispastisches Metrum onstituirt, indem er sie nicht, wie es die älteren wollen, als eine Verbindung des iambischen und päonischen Taktes, sondern in Uebernstimmung mit der erst im zweiten christl. Jahrh. aufgekommenen heorie der späteren Metriker für einen aus einem Antispasten und iner langen Ictussilbe bestehenden Rhythmus erklärt.

So nimmt denn zwar das Boeckhsche System der Metrik insofern nen von dem Hermannschen System durchaus verschiedenen Standunkt ein, als es die rhythmische Tradition der Alten überall zur

THEORIE

DER

MUSISCHEN KÜNSTE

DER

HELLENEN

VON

AUGUST ROSSBACH UND **RUDOLF WESTPHAL.**

ALS DRITTE AUFLAGE

DER ROSSBACH-WESTPHALSCHEN METRIK.

DRITTER BAND ERSTE ABTHEILUNG:

ALLGEMEINE THEORIE DER GRIECHISCHEN METRIK

VON **RUDOLF WESTPHAL** UND **HUGO GLEDITSCH.**



LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1887.

ALLGEMEINE THEORIE

DER

RIECHISCHEN METRIK

VON

RUDOLF WESTPHAL,

ENDOCTOR DER GRIECHISCHEN SPRACHE UND LITTERATUR AN DER UNIVERSITÄT MOSKAU PROF. A. D.;

UND

HUGO GLEDITSCH,

PROFESSOR AM FRIEDRICH-WILHELMSGYMNASIUM IN BERLIN.

NEBST EINEM NACHWORTE ZUM ZWEITEN BANDE.

ALS DRITTE AUFLAGE DER ROSSBACH-WESTPHALSCHEN

ALLGEMEINEN METRIK DER GRIECHEN.



LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1887.

in Breslau, welcher sich der Correctur des Buches in aufopfer
uneigennützziger Weise angenommen hat.

Vor allem aber fühle ich mich gedrungen dem hochgeschätzt
vielseitigen Gelehrten meinen warmen Dank zu wiederholen, oh
dessen Scharfsinn eine energische Verwendung der Aristoxenisch
Fragmente für die griechische Metrik unmöglich gewesen wäre. W
ich schon früher ausgesprochen: zu dem Guten, was im ersten Ba
der ersten Auflage der Rossbach-Westphalschen Metrik enthalten w
hat H. Weil, damals in Besançon, gegenwärtig in Paris, das Be
hinzugefügt, indem seine Recension dieses Buches uns belehrte, w
unter den „grossen“ Takten der Aristoxenischen Rhythmik zu v
stehen ist. Weils Interesse ist auch unseren weiteren Arbeiten ü
griechische Metrik treu geblieben. Der verehrte Mann wird es
keine Untreue von meiner Seite ansehen, dass ich das von ihm a
gestellte Gesetz über den Zusammenhang der Takt-Megethe mit
Anzahl der Semeia, durch Baumgarts Auseinandersetzung veranla
im ersten Bande dieser dritten Auflage modificiren musste. E
daselbst war ich gegen H. Weil zu polemisiren gezwungen bezüg
einer in der Recension meiner Aristoxenus-Ausgabe von ihm d
gelegten Auffassung der συνεχής und διαστηματικὴ τῆς φωνῆς κίνη
für die Theorie der griechischen Metrik sind diese beiden Katego
des Aristoxenus zu wichtig, als dass nicht auch das vorliegende B
denselben eine gründliche Beachtung zu widmen hätte.

Eine Recension, welche von Herrn C. v. Jan in die Wochensch
für klassische Philologie über die dritte Auflage der griechisc
Rhythmik eingesandt ist, schliesst mit den Worten: „Die dritte A
lage der Rhythmik enthält somit unter dem was sie Neues bi
wenig, was vor einer strengen Kritik wird bestehen können.“
denke, mit diesem „Neuen“ gerade so in meinem Rechte zu sein
mit meiner von Jan so lebhaft bekämpften Auffassung der Pt
mäischen Theseis und der darauf basirten Quinten- und Ter
tonarten der alten griechischen Musik. Wenn auch deutsche Fa
musiker und musikalisch gebildete Philologen dem Herrn von
beistimmten, dass die Terzenschlüsse unmöglich und die Quint
schlüsse nicht viel wahrscheinlicher seien, so erfreue ich mich j
der Zustimmung, welche der Berliner Musikprofessor Dr. Phil. Ju
Alsleben in seiner Besprechung der dritten Aufl. meiner griechisc
Harmonik jenen meinen Auffassungen hat zu Theil werden las
„Um mich von dem eigentlichen Zwecke nicht zu weit zu entfer
unterlasse ich es, die nach philologischer, historischer und ästhetisc
Seite hin hoch bedeutenden früheren Werke Westphals näher
erwähnen. Unter denen mir genauer bekannt gewordenen hat a
keines meine Aufmerksamkeit und mein Inter so gefesselt,

e 'Harmonik und Melopöie', die uns das eigentliche Wesen der griechischen Tonarten, Tonleitern, Intervalle, nach theoretischer e historischer Hinsicht aus den Quellen in überzeugender Klarheit rstellt. Umfassende Kenntniss aller, man dürfte sagen, auch der legensten Quellen, der echt philologische Scharfsinn, der auch cht das kleinste sich darbietende Fragment, ja kein Wörtchen, keine rtikel ohne gründliche Durchforschung vorüberziehen lässt, dazu n wirklich gesunder, musikalischer Sinn, der auch den Abweichungen n der Schulregel sein Ohr und Auge nicht verschlossen hat, ermöglichen es dem Verfasser, seine ärgsten Widersacher ⟨C. v. Jan und e von diesem in Chrysanders Musikzeitung 1878 Nr. 47 namhaft machten Musikgelehrten⟩ ohne Mühe aus dem Sattel zu heben, die er, welche ihm in Würdigung seiner hohen Bedeutung als massle Gegner entgegentreten, durch sachliche Erwägung des Für und ider, wie ich hoffe, leicht von der Richtigkeit seiner Ansichten zu erzeugen." Meine so sehr verketzerten Auffassungen der griechien Harmonik, welche zum ersten Male in der ersten Auflage meiner iechischen Harmonik ausgesprochen waren, basirten auf der Interetation der Ptolemäischen Thesis und auf der in der Platonischen publik gegebenen Darstellung der griechischen Harmonien. Namentch was Ptolemäus überliefert, erfordert ein recht mühevolles Stum, dem sich die meisten nicht unterziehen mochten. Wer davor rück schreckt, wird sich freilich mit den von mir aus Ptolemäus zogenen Ergebnissen nicht befreunden können. Das im Vorausehenden wiederholte Urtheil des in den weitesten Kreisen bekannten erliner Gelehrten, welcher zugleich Philologe und Musiker von Fach ;, gibt mir die Hoffnung, dass auch andere die Scheu vor einem ündlichen Studium der Ptolemäischen Onomasie überwinden werden, lbst mein unermüdlicher Widersacher C. v. Jan, wenn ihm anders e griechische Harmonik wirklich am Herzen liegt.

Bezüglich der von dem nämlichen Gelehrten in seiner Recension r dritten Auflage meiner griechischen Rhythmik bekämpften Interetation der Aristoxenischen χρόνοι ποδικοί und χρόνοι ῥυθμοποιίας be ich es um so lieber auf, seine Ansicht zu berichtigen, als die usikalische Wochenschrift in der Neujahrs-Nummer d. J. 1886 den ufsatz eines gründlichen Musikforschers: „Das Wesen der Aristoxenisch-'estphalschen Rhythmik" veröffentlichte, welcher jene meine Auffasngen für die Rhythmisirung einer Weberschen Composition zu Grunde gt. Stimmt Herr von Stockhausen meiner Auffassung der Aristoxenihen Rhythmik zu, so darf ich der des Herrn C. v. Jan immerhin enthren. Ihn zu überzeugen scheint meine Kräfte zu übersteigen. Seine rufung auf eine strenge Kritik, vor welcher das Neue, was in der itten Auflage der griechischen Rhythmik geboten werde, nicht bestehen

könne, legt mir die nicht angenehme Verpflichtung auf, dieselben Sätze der Aristoxenischen Rhythmik noch einmal in dieser allgemeinen Theorie der griechischen Metrik zu besprechen, nicht sowohl für Herrn C. v. Jan, den zu überzeugen ich hiermit aufgebe, als vielmehr für diejenigen Philologen, welche der griechischen Metrik ein besonderes Interesse zuwenden. Doch kann ich nicht umhin mit der jüngst erschienenen v. Jan'schen Recension der dritten Aufl. meiner griechischen Harmonik und Melopöie mich hier eingehend zu beschäftigen, indem ich dem Vorworte zur allgemeinen Metrik ein Nachwort zur Harmonik und Melopöie hinzufüge. Die dem Vorworte ursprünglich zugedachte Erörterung einiger die griechischen Metriker betreffenden Punkte muss ich nun auf eine andere Gelegenheit vorbehalten.

Die dritte Auflage der griechischen Rhythmik enthält die Mittheilung, dass dem die griechische Metrik darstellenden dritten Bande durch Rossbach eine gänzliche Umarbeitung zu Theil werden solle. Die Darstellung der „allgemeinen Metrik" habe ich selbst unter Beihülfe unseres ehemaligen Schülers Professor H. Gleditsch übernommen. Rossbach wird „die specielle Metrik der Griechen" als zweite Abtheilung des dritten Bandes alsbald nachfolgen lassen. Der zweiten Abtheilung wird ein alphabetisches Register über den dritten Band beigegeben sein, ebenso auch die Nachträge, welche zur allgemeinen Metrik, namentlich dem dritten Capitel derselben gehören.

Bückeburg.
Im zweiten Jahre des deutschen Kolonienreiches.

Rudolf Westphal.

Nachwort

zum zweiten Bande.

Die Recension meiner griechi . 7 (Ji
uflage, welche Dr. C. von Jan hat,
Vochenschrift für classische Phi
seinem Buche Alles tadelnswert
ngedruckten Arbeit des Herrn Dr.
ntnommen hatte. Es ist die An
ne Auflage des Buches verschi
1863 erschienenen Ausgabe begi C. v.
bichern für Philologie und Päd 587
Recension mit den Worten: „Von zwe
Bande der Rossbach-Westphalschen trik ist llich die te Abtheilung unter dem vorstehenden Titel ersch n und gewiss an vielen Orten mit lebhafter Freude begrüsst worden. Das Buch bleibt hinter den gehegten Erwartungen nicht zurück, sondern das grosse schöpferische Talent des Vf. bekundet sich hier noch augenscheinlicher als in seinen früheren Werken. Die spärlich vorhandenen Nachrichten über die Musik der alten Griechen sind hier mit so grosser Umsicht und so allseitiger Combination benutzt, dass dieser Zweig der Wissenschaft, für den seit dem J. 1847 nichts Erhebliches mehr geleistet worden war, jetzt auf einmal einen ungeheuren Fortschritt gemacht hat". Im J. 1847 waren Friedrich Bellermanns „Tonleitern und Musiknoten der Griechen" erschienen, eine Arbeit, welche endgültig feststellte, wie die Notenverzeichnisse des Alypius u. s. w. in unsere modernen Noten zu übertragen sind, nachdem derselbe Forscher in seinen „Hymnen des Dionysius und Mesomedes" 1840 und in seiner Ausgabe des „Anonymus de musica" 1841 die sämmtlichen handschriftlich auf uns gekommenen Denkmäler der griechischen Vocal- und Instrumentalmusik veröffentlicht hatte Auf dem von Friedrich Bellermann mit grossem Glücke eingeschlagenen Wege kritischer Quellenforschung

meine Studien über griechische Musik weiter zu führen hielt ich für meine unerlässliche Aufgabe. In folgenden Punkten glaubte meine erste Ausgabe der griechischen Harmonik und Melopöie einen Fortschritt über Bellermann hinaus gemacht zu haben:

1) Nach Bellermanns Auffassung war die gesammte Musik der Griechen eine unisone, war lediglich auf die Melodie beschränkt, ohne dass von einer Harmoniesirung der Melodie die Rede sein könne. Bellermann hatte ein im Plutarchischen Musikdialoge erhaltenes Fragment des Aristoxenus übersehen, aus welchem klar hervorgeht, dass schon in der archaischen Epoche der griechischen Musik das Melos des Kitharoden von einer heterophonen Instrumentalstimme begleitet wurde.

2) Ausser diesem die heterophone Instrumentalbegleitung der griechischen Melodiestimme bezeugenden Fragmente des Aristoxenus zog die erste Aufl. meiner griechischen Harmonik das von der prävalirenden Bedeutung der griechische μέση handelnde Aristotelische Problem 19,20 in den Kreis unserer Musikquellen und folgerte daraus, dass die μέση, welche dem Aristotelischon Berichte zufolge auf dem Saiteninstrumente häufiger als jeder andere Klang, regelmässig aber als Schlussklang einer Melopöie angeschlagen werde, in der griechischen Musik dieselbe Function wie in der modernen Musik die Tonica haben musste. Unabhängig von meinem Buche folgerte die in demselben Jahre erscheinende „Lehre von den Tonempfindungen von H. Helmholtz“ aus dem Aristotelischen Mesen-Probleme, dass in ihm „die ästhetische Bedeutung einer Tonica, als welche hier die Mese genannt wird, so gut beschrieben ist, als es nur irgend geschehen kann... Wenn nun die Mese der Tonica entspricht, so muss deren Unterquarte, die Hypate, die Bedeutung der Dominante haben.“

3) In diesem Aristotelischen Probleme kann unter der Mese nicht derjenige Klang verstanden sein, welcher nach den in Bellermann's Tonleitern und Musiknoten zu Grunde gelegten Notenscalen des Alypius u. s. w. den Namen „Mese“ führt. Ausser der bei Alypius u. s. w. vorkommenden Onomasie der Klänge, deren sich Aristoxenus in den auf uns gekommenen Abschnitten seiner Harmonik durchgehends und ausschliesslich bedient, kommt in der Harmonik des Ptolemaeus noch eine andere Onomasie der Klänge vor, welche von diesem als thetische Onomasie bezeichnet wird. Bellermann's Anonymus hatte in einer Anmerkung den Unterschied von θέσις und δύναμις kürzlich herbeigezogen, aber ohne auf die von Ptolemaeus aufgestellten thetischen Klangverzeichnisse einzugehen nicht richtig zu interpretiren vermocht. Vielmehr ist die thetische Mese, jenachdem die Octavengattung eine Dorische, Phrygische oder Lydische ist, ein verschiedener Klang, stets identisch mit der Tonica der betreffenden Octavengattung.

	Hypate meson	Parhypate meson	Lichanos meson	Mese	Paramese	Trite diezeugmenon	Paranete diezeugmenon	Nete diezeugmenon
Dorische Octavenart:	e	f	g	a	h	c	d	e
Phrygische:	d	e	f	g	a	h	c	d
Lydische:	c	d	e	f	g	a	h	c
	Dominante			Tonica		Mediante		Dominante

C. von Jan's Recension der ersten Aufl. hat die Freundlichkeit f S. 590. 591 ausdrücklich zu versichern:

„Ich gebe nach der im § 9 ⟨„über die thetische Onomasie"⟩ gehrten Deduction gern zu, dass die ⟨thetische⟩ Mese der eigentliche rundton der Octavengattung sei:

die Dorische Tonart ist eine Reihe von e zu e mit dem Grundton a,
die Lydische ist nicht C-Dur, sondern die Reihe von c zu c mit dem Grundton f,
die Phrygische Octave ist die Reihe von d zu d mit der Tonica g (S. 591).
Ich gebe auch die auf S. 512 ff. des Buches bewiesene Mehrstimmigkeit der Begleitung zu" (S. 590):
„Nicht zugeben aber kann ich den von W. statuirten Quartenschluss, wonach das Tonstück in der Begleitung mit der Mese (Dorisch z. B. a), im Gesang dagegen mit der Hypate (dem tieferen e) schliessen soll. Wer sagt uns denn, dass ein Stück im Gesange immer mit dem tiefsten Ton ⟨!⟩ schliessen müsse? Die von Bellermann herausgegebenen Weisen beweisen das Gegentheil, dass nämlich der Gang der Melodie auch unterhalb des Grundtones schliessen kann, wie die plagalischen Tonleitern des Mittelalters. Ich glaube demnach, dass auch die Melodie, nicht bloss die Begleitung in der Regel auf der Mese schloss und dass der S. 122 sogenannte plagalische Bau der Melodie viel entschiedener festzuhalten ist, als es der Vf. gethan hat. Die Dorische Tonart ist eine Reihe von e zu e mit dem Grundton a, die Lydische ist nicht C-Dur, sondern die Reihe von c zu c mit dem Grundton f, die Phrygische von d zu d mit der Tonica g, und der Gesang wird so gut wie die Begleitung gewöhnlich mit dem Grundton geschlossen haben."

Diese in C. v. Jan's so überaus freundlichen Recension meiner iechischen Harmonik vorkommenden Sätze waren es, die mich zum sten Male bedenklich machten, ob ich mich auf das Urtheil meines censenten verlassen könne. In jedem der zwei von Bellermann rausgegebenen Dorischen Hymnen schliesst die Melodiestimme in

der Hypate meson, nicht in der Mese ab. Indem sich C. v. Jan auf die Hymnen beruft, sagt er: „ich glaube demnach, dass nicht bloss die Begleitung, sondern auch die Melodiestimme in der Regel auf die Mese schloss. Dies „ich glaube demnach" verrieth mir, dass mein Recensent — bei all' seinem Interesse für die griechische Musik und bei einem entschieden guten Willen — aus der Ueberlieferung der alten Musikquellen recht sonderbare Consequenzen zu ziehen nicht abgeneigt ist. Die Worte „ich glaube demnach" hielt ich anfänglich für einen Druckfehler, für „ich glaube dennoch". Herr C. v. Jan hätte sagen müssen: „Obwohl die beiden überlieferten Dorischen Hymnen auf die Muse und auf Helios — es sind die einzigen Reste Dorischer Melodien, welche uns aus der griechischen Vocalmusik überkommen sind — in der Melodiestimme auf die Hypate meson ausgehen, so glaube ich dennoch, dass die Melodiestimme in der Regel auf die Mese ausging"; oder: „Trotz der alten Ueberlieferung der Quellen, nach welcher die Dorische Melodie ausnahmslos in der Hypate schliesst, will ich dennoch lieber annehmen, dass die Mese den Melodieschluss bildete, weil ich es für unmöglich halte, dass ein griechisches Musikstück mit einem durch Melodie und Instrumentalbegleitung bewirkten Quartenintervalle hätte schliessen können." Ein solcher Schluss eines Musikstückes, der nach unserem modernen Empfinden eine entschiedene Dissonanz ist, würde in den Augen des Herrn C. v. Jan ein zu grosser Vorwurf für die griechische Musik sein, um nicht den alten Quellen zum Trotz kühn die Behauptung zu wagen:

„der Gesang wird so gut wie die Begleitung auf dem Grundtone geschlossen haben."

Aber mein Recensent sagt nicht, „ich glaube dennoch", sondern er sagt, „ich glaube demnach", als ob die überlieferten Dorischen Melodien zu diesem Glauben veranlassen müssten. „Ich glaube dennoch" wäre wenigstens kein Verstoss gegen die Logik gewesen. „Ich glaube demnach" lässt vermuthen, dass es bei meinem Recensenten mit der Logik wunderlich bestellt ist.

Nach den Worten „der Gesang wird so gut wie die Begleitung auf dem Grundtone geschlossen haben", fährt mein Recensent fort:

„Ganz entschieden irrig aber ist die im Abschnitt von der Melopöie (Kap. 9) durchgeführte Hypothese von einem Schlusse der Melodie in der Terz, welcher das eigenthümliche der syntonolydischen, einer mit a schliessenden F-Leiter ohne Vorzeichnung, und der syntonoiastischen, einer mit h schliessenden G-Leiter ohne Vorzeichnung gewesen sein soll. Die grosse sowohl als die kleine Terz gilt im Alterthum für eine Dissonanz; an der einzigen Stelle, wo der grossen Terz eine Art Mittelstellung zwischen Consonanz und Dissonanz eingeräumt wird (Gaud. 11), ist sie mit dem abscheulichen Tritonus (der übermässigen

quarte f—h) zusammen genannt. Noch im späten Mittelalter galt ein Schlussaccord mit der blossen Quinte für viel reiner als einer mit Terz und Quinte, und erst der neueren Zeit war es vorbehalten, das romantische Terzenintervall zur Geltung zu bringen. Wenn nun aber in einem Musikbeispiele des Anonymus die Melodie auf der Terz zu schliessen scheint, so muss dies Stück, wenn wir uns nicht etwa in Annahme der Tonart irren, entweder unvollständig überliefert sein oder aus einer Zeit stammen, die den Gebrauch des classischen Alterthums gänzlich aufgegeben hatte. Hypothesen, wie die am Schluss des Buches aufgestellte von einem System von Tonarten mit Primen-, Terzen- und Quintenschluss, entbehren aller positiven Grundlage.“

Ungeachtet des von meinem Recensenten gegen meine Auffassung der griechischen Musik mehrfach eingelegten Protestes, dass die von mir für die griechischen Octavengattungen statuirten Ausgänge in der Quinte höchst unwahrscheinlich, die Ausgänge in den Terz dagegen ganz unmöglich seien, musste ich fortfahren, auch für die folgenden Auflagen der griechischen Harmonik und Melopöie, an der quellenmässigen Ueberlieferung und somit an meiner Aufstellung der griechischen Primen-, Quinten- und Terzenschlüsse festzuhalten. Auch diesen späteren Auflagen widmete Dr. C. v. Jan eine kritisirende Besprechung.

C. v. Jan's Recension der zweiten Aufl. meiner griech. Harm. und Melopöie ist mir gegenwärtig nicht zur Hand. Ich las sie während meines Aufenthaltes in Moskau und habe nicht mehr in Erinnerung behalten, was in jener Recension über meine Auffassung der thetischen Onomasie gesagt ist. Nur dies eine vermag ich mit Sicherheit anzugeben, dass Herr C. v. Jan, obwohl er das Buch recensirte, die demselben beigegebene Tabelle, auf welcher ich die Theseis und Dynameis des Ptolemaeus durch Farbendruck veranschaulichte, übersehen hat. Dies kam gelegentlich einer Recension meiner Aristoxenus-Ausgabe in der Calvaryschen Zeitschrift zur Sprache. Meine Aristoxenus-Ausgabe hatte sich darauf berufen, dass, während ich in Russland war, F. A. Gevaert in seiner 1875 und 1880 herausgegebenen Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité als entschiedener Anhänger meiner Auffassung der griechischen Musik sich zeigt, dass er meine Anschauungen über die von C. v. Jan als verfehlt bezeichneten Primen-, Quinten- und Terzenschlüsse und über die dynamische und thetische Onomasie des Ptolemaeus zu den seinigen gemacht hat. C. v. Jan leugnete, dass die von Gevaert im ersten Bande seines Werkes (1875) in Farbendruck ausgeführte Tabelle „Les sept échelles tonales selon la doctrine de Ptolémée“, eine Reproduction der in der zweiten Aufl. der Rossbach-Westphalschen Metrik (1867. 1868) enthaltenen, in Farbendruck ausgeführten Tabelle „Die sieben Ptolemaeischen συστήματα τέλεια

κατὰ δύναμιν und *κατὰ θέσιν*", sei; er habe überhaupt diese T
des zweiten Theils der Rossbach-Westphalschen Metrik nicl
Gesicht bekommen. Auch in einem an den Verleger des B
gerichteten Briefe stellte er das Vorhandensein einer solchen T
in Abrede. Es musste ihm ein Exemplar der Tabelle durc
Verlagshandlung zugestellt werden. Und doch hatte er schon
destens ein Decennium früher eine Recension des Buches ver

Um dieselbe Tabelle handelt es sich nun auch in der j
erschienenen Recension, welche C. v. Jan über die dritte Aufl. n
Harmonik und Melopöie in der Wochenschrift für classische
logie, herausgegeben von Georg Andresen und Hermann Heller
Nr. 7. 8 veröffentlicht hat. Bezüglich der thetischen Onomasi
Ptolemaeus sagt dort C. v. Jan:

> Die Tabelle der Ptolemaeischen Onomasie, welche der V
> zweiten Auflage der Harmonik beigab, huldigte derselbe
> fassung, wie Bellermann, Ziegler, Gevaert und Refere
> vertraten: in den seit 1883 erschienenen Schriften hat j
> der Vf. diese Auffassung wieder aufgegeben. Mit seine
> klärung steht er jetzt allein."

Die Theseis und Dynameis (d. i. die thetischen und dynami
Klänge) der von Ptolemaeus statuirten sieben Tonoi waren dort
für den Tonos Lydios (den F. Bellermann unserer Transposition
mit einem b gleichstellt) folgendermassen angegeben:

Dynameis						
Parhyp. hyp.	Lichanos hyp.	Hypate mes.	Parhypate mes.	Lichanos mes.	Mese	Paramese
f	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*
Hypate mes.	Parhypate mes.	Lichanos mes.	Mese	Paramese	Trite diez.	Paranete diez.
Theseis						

Die sämmtlichen auf uns gekommenen Musikreste der Gri
sowohl der Vocal- wie der Instrumentalmusik sind in dem hie
stehenden Tonos Lydios (Transpositionsscala mit einem b) geschr
in welchem die thetischen Klänge der Lydischen, Phrygischen, Dor
Octave folgende sind:

	Lyd.	Phry.	Dor.
8. Thet. Nete	f	g	a
7. Thet. Paramese	e	f	g
6. Thet. Trite	d	e	f
5. Thet. Paramese	c	d	e
4. Thet. Mese	*b*	*c*	*d*
3. Thet. Lichanos	a	b	c
2. Thet. Parhypate	g	a	b
1. Thet. Hypate	f	g	a

... mein Recensent die in der dritten Aufl. meiner griechischen ...musik S. 141 enthaltene Tabelle, die ich der leichteren Fasslichkeit ... in den Scalen ohne Vorzeichen ausgeführt habe, aus dieser in Tones Lydios (mit Einem b) transponiren will, wird er finden, ... die dritte Auflage dieselbe Auffassung der Theseis ...hält, wie die zweite Auflage; die erste Auflage gab sie ...derselben Transpositionsscala wie die dritte.

Der Recensent der dritten Auflage muss wohl ein sehr ober...licher Leser des Buches gewesen sein, sonst hätte er wissen ...en, dass in demselben die thetischen Klänge gerade so aufgefasst ... wie in der ersten und zweiten Aufl. In seiner Recension der ... Aufl. (Neue Jahrbücher der Philologie und Pädagogik 1864 ...90. 591) sagte Herr v. Jan: „Ich gebe dem Vf. nach den S. 180 ff. ...9 die συστήματα κατὰ θέσιν Ptol. Harm. 2, 5 ff.) geführten De...ion gern zu, dass nicht die Hypate oder Nete, sondern die Mese ...eigentliche Grundton jeder Octavengattung ist:

„die Dorische Tonart ist die Reihe von e zu e mit dem Grundton a, die Lydische Tonart ist die Reihe von c zu c mit dem Grundton f, die Phrygische Tonart ist die Reihe von d zu d mit der Tonica g".

...sind C. v. Jan's eigene Worte. Also

				mese				
Dorisch:	e	f	g	a	h	c	d	e
Lydisch:	c	d	e	f (mese)	g	a	h	c
Phrygisch:	d	e	f	g (mese)	a	h	c	d

... erklärt C. v. Jan selber den Ton f und den Ton g für die Mese ...(Grundton, Tonica) der Lydischen und der Phrygischen Octaven...ung. Ist ihm wohl zuzutrauen, dass ihm, obwohl der § 9 der ...monik erster Aufl., auf welchen sich Herr v. Jan beruft, die ...erschrift trägt „Die συστήματα κατὰ θέσιν nach Ptol. Harm. 2, 5 ff.", ...t zu Bewusstsein gekommen ist, dass der Ton f der Lydischen ... thetische Mese, der Ton g der Phrygischen Octav die the...he Mese ist? In seiner Recension der ersten Aufl. bekennt sich ... Jan zu derselben Auffassung der Theseis, welche ich auch in der ...ten und ebenso auch in der dritten Aufl. festgehalten habe. So ...s ich denn gerechtes Bedenken tragen, ob Herr C. v. Jan weiss, ... von mir, was von Gevaert, was von Ziegler unter den Theseis ver...den wird; und wenn er jetzt versichert, die der zweiten Aufl. meiner ...monik beigelegte Tabelle huldige derselben Auffassung wie Beller...n, Ziegler, Gevaert und Referent sie vertreten, so ist damit in ... That Nichts gesagt; denn jene Tabelle stellt zwar auch die

	Kanon II Lydisch	Kanon III Phrygisch	Kanon IV Dorisch
von der thetischen Mese diezeugmenon bis zur Hypate meson			
Thetische Nete diezeugmenon	f (c)	g (d)	a (e)
Thetische Paranete diez.	e (h)	f (c)	g (d)
Thetische Trite diez.	d (a)	c (h)	f (c)
Thetische Paramese	c (g)	d (a)	e (h)
Thetische Mese	b (f)	c (g)	d (a)
Thetische Lichanos meson	a (e)	b (f)	c (g)
Thetische Parhypate meson	g (d)	a (e)	b (f)
Thetische Hypate meson	f (c)	g (d)	a (e)

	Kanon IX Lydisch	Kanon X Phrygisch	Kanon XI Dorisch
von der thetischen Mese bis zum Proslambanomenos = von der thetischen Nete hyperbolaion bis zur thetischen Me			
Thetische Nete hyperbolaion	b (f)	c (g)	d (a)
Thetische Paranete hyperb.	a (e)	b (f)	c (g)
Thetische Trite hyperb.	g (d)	a (e)	b (f)
Thetische Nete diezeugmenon	f (c)	g (d)	a (e)
Thetische Paranete diezeugm.	e (h)	f (c)	g (d)
Thetische Trite diezeugmenon	d (a)	e (h)	f (c)
Thetische Paramese	c (g)	d (a)	e (h)
Thetische Mese	b (f)	c (g)	d (a)

Diese Ptolemaeischen Kanones sind Quellen kanonischer Aut
tät für die *νέα διαθήκη* der Auffassung der griechischen Harmo
Auf sie gründet sich einer der Artikel des neuen wahren Glaube

„Ich glaube auf die Autorität der Ptolemaeischen Kanones, d
die griechischen Kitharoden und Lyroden zwischen Prim
und Quinten-Tonarten unterschieden und jene als Octavenar
der thetischen Mese, diese als Octavenarten der thetisc
Hypate meson bezeichneten."

Auch die „neueren Melopoioi" standen nach der Darstellung
Manuel Bryennios auf dem Standpunkte der Ptolemaeischen Kit
roden und Lyroden, wenn sie zwischen vollkommenen und unv
kommenen Octavenarten (*τέλεια* und *ἀτελῆ εἴδη τοῦ διὰ πασῶν*) un
schieden, von denen jene die auf die Mese, diese die auf die Hyp
ausgehenden Melopöien umfassen.

Friedrich Bellermann ist noch nicht Bekenner dieser Uel
zeugung, wohl aber Heinrich Bellermann, Friedrich Bellermanns So
nur dass von diesem die kanonische Bezeichnung „Octavenarten der t
tischen Mese" und „Octavenarten der thetischen Hypate" noch ni
gebraucht wird. Vielmehr bedient sich Heinrich Bellermann der T
mini „authentische und plagale Tonarten".

Mit diesem Artikel stehen zwei andere, die sich ebenfalls auf
nische Ueberlieferung gründen, in logischem Zusammenhange:

„Ich glaube, dass in der griechischen Musik der Gesang ein durchaus unisoner war, dass dagegen mit der Gesangsstimme schon in der archaischen Musikperiode Eine heterophone Begleitstimme (Krusis), seit der Musikperiode des Lasos mehrere heterophone Begleitstimmen gleichzeitig sich vereinten. Die Melodiestimme war stets die tiefere, die Begleitstimme stets die höhere."

Diese Ueberzeugung gründet sich auf zwei Stellen des Plutarchin Musikdialoges 19, 29, deren eine die kanonische Autorität des toxenus beansprucht, und auf das Aristotelische Problem 19, 12. Friedrich Bellermann war noch kein Bekenner dieser Ueberzung, wohl aber Fr. Ziegler und im J. 1864 C. v. Jan.

Und ferner:

„Ich glaube, dass die griechische Musik nicht minder wie die moderne den Unterschied zwischen Tonica und Dominante machte, von denen sie jene als (thetische) Mese, diese als (thetische) Hypate bezeichnete."

Diese Ueberzeugung gründet sich auf das Aristotelische Pro-
ı 19, 20. Auch H. v. Helmholtz ist ihr Bekenner; mit einiger
ickhaltung auch C. v. Jan. Fr. Ziegler aber verwirft sie, er ist in
r Beziehung Anhänger des alten Fr. Bellermanschen Standpunktes.

Diese Sätze (gleichsam die drei Fundamentalartikel der neuen
assung der griechischen Harmonik) müssen für die Beurtheilung
auf uns gekommenen Denkmäler der griechischen Vocal- und
umentalcomposition, welche von Fr. Bellermann in seinen „grie-
hen Hymnen" und seinem „Anonymus de musica" auf kritischer
ıdlage der handschriftlichen Ueberlieferung gesammelt sind, die
rbrüchlichen Normen sein. Alle diese Denkmäler sind im Tonos
os (Transpositionsscala mit Einem b notirt, Bellermann hat sie
ie moderne Scala ohne Vorzeichnung transponirt). Bei den oben
mir vorgeführten Ptolemaeischen Kanones bedient sich Ptole-
ıs für die thetischen Klänge weder des Tonos Lydios noch irgend
ı anderen der griechischen Tonoi, sondern gibt diesmal als Akustiker
lich die Intervallgrösse an, um welche der eine thetische Klang
seinem Nachbarklange entfernt ist. Ich habe die thetischen
ige der Ptolemaeischen Kanones durch unsere modernen Noten-
ıstaben ausgedrückt: der lateinische Notenbuchstabe bezeichnet
Werth des thetischen Klanges für die Scala mit Einem b (Tonos
ios), der daneben in Klammer stehende deutsche Notenbuchstabe
ichnet die Scala ohne Vorzeichnung, welche Bellermanns Um-
eibung gewählt hat.

Von dem Hymnus auf Nemesis sagt Bellermann auf S. 67 s
Ausgabe „man erkennt in ihm unzweifelhaft die auf die Octave
g—g gegründete Tonart, welche bei den Alten Hypophrygisch,
neuerem Sprachgebrauche Mixolydischer Kirchenton heisst, und
der z. B. unser Choral Veni creator spiritus geht.“ Dieses U
Bellermanns steht über allem Widerspruche fest. Zur Tonica ha
Melodie den Klang g. Dieser Klang g (nach dem Tonos Lydios wü
der Klang c sein) muss, da er die Function der Tonica hat, nach
Aristotelischen Probleme 19, 20 bei den griechischen Musik
retikern die Bezeichnung „Mese“ geführt haben. Aber in de
Alypius u. s. w. gegründeten „Tonleitern und Musiknoten der Gri
von F. Bellermann“ sucht man in jedem der Tonoi vergeblich
einer „Mese“ g. Denn alle diese Notenverzeichnisse Bellern
enthalten nur dynamische Klangbenennungen. Schon in meiner
chischen Harmonik erster Aufl. S. 121 ff. wies ich darauf hin,
das Aristotelische Mesen-Problem, wenn es keine Absurdität beha
haben soll, nicht die dynamische, sondern die thetische Mese im
gehabt haben muss. Nach meiner Interpretation der theti
Klänge (vgl. oben S. XXVIII) kommt dem Klange g — sowc
der „Phrygischen Octave von der thetischen Hypate“ wie ir
„Phrygischen Octave von der thetischen Mese“ — der Klangname
tische Mese“ zu. **Es ist dies eine demonstratio ad oculos,
meine Interpretation der Ptolemaeischen Theseis — nich
Bellermann-Zieglersche — die richtige ist.** Dieselbe hat da
ihren Gegnern nicht vorausgesetzte Glück, dass man an dem Hy
auf Nemesis, im Vereine mit dem Aristotelischen Mesenproblem
Probe ihrer Richtigkeit machen kann. Das wird auch meinem G
C. v. Jan einleuchtend sein. Er darf ohne Bedenken zu seiner i
Recension meiner Harmonik erster Auflage (1863) ausgesproc
Ansicht zurückkehren:

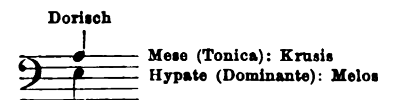
> „Ich gebe Herrn W. nach den S. 108 ff. geführten Deduct
> gern zu, dass die Mese der eigentliche Grundton jeder Oct
> gattung ist. . . Die Dorische Tonart ist die Reihe von
> e mit dem Grundtone a, die Lydische ist die Reihe von
> c mit dem Grundtone f, die Phrygische von d zu d
> der Tonica g.“

Dass der Klang g die thetische Mese der Phrygisti, der l
f die thetische Mese der Lydisti sei, war in der ersten Au
meiner griechischen Harmonik in einer Weise ausgesprochen,
es nicht misszuverstehen war. C. v. Jan scheint es nicht verst
zu haben. Denn kaum hatte Ziegler, welcher es wohl ver
dass ich von einer thetischen Mese geredet hatte, den Nac
versucht, dass die thetische Mese des Ptolemaeus von mir

gefasst sei, als auch C. v. Jan sich bezüglich der thetischen Onomasie auf Zieglers Seite stellte. Wird Herr C. v. Jan, der, als er die erste Aufl. meiner griech. Harm. (1863) recensirte, die Erklärung drucken liess, dass er „nach den von mir geführten Deductionen“ gern zugebe, der Klang g sei die Phrygische Tonica, nunmehr wo ich ihm ad oculos demonstrire (aus den Ptolemaeischen Kanones, aus dem auch von Helmholtz in meinem Sinne interpretirten Mesenprobleme des Aristoteles und aus dem Hymnus auf Nemesis), dass der Klang g die thetische Mese der Phrygischen Octavenart ist, nicht bekennen, dass er sich ohne Grund von meiner Auffassung der Thesis, die er selber — vermuthlich ohne es zu wissen — schon im Jahre 1864 zu der seinigen gemacht hatte, auf Zieglers Programm hin entfernt hat?

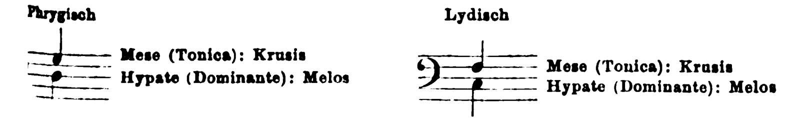
Die beiden Hymnen auf die Muse und auf Helios gehören der Dorischen Octavengattung an, „welche jetzt zufolge einer im Mittelalter entstandenen Verwechselung der Namen Phrygisch genannt wird.“ Fr. Bellermann, Hymnen des Dionysius und Mesomedes S. 67. In beiden Dorischen Hymnen schliesst die Melodie mit dem Klange e, der Hypate meson, wie derselbe sowohl nach dynamischer wie auch nach thetischer Onomasie genannt wird. (Für die Dorische Octavengattung ist ja die thetische Klangbenennung mit der dynamischen identisch.) Nach dem Aristotelischen Probleme 19, 20 schliesst die zu einer Melodie gehörende Instrumentalbegleitung in der Mese (Tonica), also in dem Klange a. Nach dem Aristotelischen Probleme 19, 12 ist der Melodieklang der tiefere, der Begleitungsklang der höhere. Es steht also durch die Quellenüberlieferung fest, dass sowohl der Hymnus auf die Muse wie der Hymnus auf Helios — beide der Dorischen Octavengattung angehörend — durch den Verein des Gesanges mit der heterophonen Krusis folgenden Schlussaccord zu Gehör brachten:

Dorisch

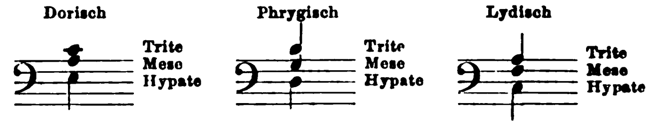


Eine Dorische Melopöie schloss also mit dem Quartenintervalle. Die Griechen nannten dasselbe ein symphonisches. Dem modernen Ohre ist dasselbe, wenn damit geschlossen wird, eine „abscheuliche“ Dissonanz. Analog wie die Dorische Melopöie schlossen in der heterophonen Musik der Griechen auch die Phrygische und Lydische Melopöie: die Gesangmelodie in der thetischen Hypate meson, die Krusis in der thetischen Mese

Phrygisch Lydisch



Wenn in Pindars Melopöie, welcher nach dem Vorgange sein Lehrers Lasos die einstimmige heterophone Krusis zu einer meh stimmigen erweiterte, zu dem alten Quartenintervalle des Schlus noch ein dritter Klang hinzukam, so waren die Schlüsse folgende:



Dann wurde also zum Schlusse der Melopöie ein Quart-Se Accord zu Gehör gebracht. Die durch thetische Mese und Hyp gebildete Quarte klingt nun nicht mehr ganz so abscheulich wie der bloss zweistimmigen Heterophonie; durch das Hinzukommen thetischen Trite wird ein tonischer Dreiklang hervorgebracht, a ein tonischer Dreiklang in einer Form der Umkehrung, den un neuere Musik wohl im Inlaute einer musikalischen Composition, a nie als Schluss derselben zur Anwendung bringen mag. Als Abschl eines Musikstückes würde dem an moderne Musik Gewöhnten Quart-Sext-Accord fast den Eindruck einer Dissonanz machen.

C. v. Jan glaubt es dem Ansehen der griechischen Musik schul zu sein, dass er den in der Hypate schliessenden Tonarten, trotz sie durch die kanonische Quellenüberlieferung fest stehen, seine erkennung versagt. „Nicht zugeben kann ich den von Westp statuirten Quartenschluss, wonach das Tonstück in der Begleit mit der Hypate, im Gesange immer mit der Mese schliessen müs Und doch ist uns dies durch die Berichterstatter über griechis Musik so fest überliefert, dass, um es zu missachten, das Geste niss nöthig sein wird,

man sei ein Musikforscher, der sich über die quellenmäs Ueberlieferung hinwegsetze.

Aber der Zweck des auf diesem Gebiete arbeitenden Forschers nicht, von der griechischen Harmonik ein so gefälliges Bild möglich, vielmehr ein so wahres Bild wie möglich zu lief

In seinem Probleme 19, 39 beschreibt Aristoteles den Eindr welchen die eine heterophone Musik ausführenden Instrumentali empfinden: „*οὗτοι τὰ ἄλλα οὐ προσαυλοῦντες ἐὰν εἰς ταὐτὸν κατασ φωσιν εὐφραίνουσι μᾶλλον τῷ τέλει ἢ λυποῦσι ταῖς πρὸ τοῦ τέλους φοραῖς*“ *) d. i. „wenn sie das übrige mit divergirenden Aulostönen gleitet haben und dann am Schlusse des Musikstückes auf densel Klang mit der Melodiestimme kommen, haben sie am Ende

*) Der Anfang der Problemen ist zu lesen *Διὰ τί ἥδιόν ἐστι τὸ ἀ φωνον τοῦ ὁμοφώνου* statt des handschriftlichen *τὸ σύμφωνον τοῦ ὁμοφώ* Die Lesart des alten lateinischen Uebersetzers (Bekk. p. 448) war die rich „Cur suavius antiphonum aequisono est“; sie muss wiederhergestellt wer

[...]ückes einen grösseren Eindruck der Befriedigung, als der Eindruck [...]r Unbefriedigtheit war, welchen sie vor dem Ende bei der Diver[...] der Melodietöne und der Krusistöne empfinden mussten.“ Die [...]usikstücke, welche Aristoteles in diesem Probleme im Auge hat, [...]nd solche, welche sowohl in der Melodiestimme wie in der Krusis[...]imme auf denselben Klang — auf die thetische Mese d. i. die [...]onica — ausgehen, eine Melopöie wie der Hymnus auf Nemesis. [...]elopöien wie der Hymnus auf die Muse und der Hymnus auf [...]elios dagegen, in denen die Melodie auf die thetische Hypate, die [...]egleitstimme dagegen auf die Mese ausgeht, können nicht zu den [...]elopöien gehören, welche das Aristotelische Problem 19, 39 im [...]uge hat, denn hier wird durch den Verein der Singstimme und der [...]eterophonen Begleitstimme am Schlusse ein Quartenintervalle zu [...]ehör gebracht. Nach Aristoteles sind also diejenigen Formen einer [...]ctavengattung, welche die Melodie in der thetischen Mese abschliessen, [...]m Ohre wohlthuender als diejenigen Formen, welche die Melodie in [...]r thetischen Hypate ausgehen lassen. Was bei den neueren Melopöien [...]s Manuel Bryennios vollkommene Octavenarten (τέλεια εἴδη) heisst, [...]t nach Aristoteles' Aussage dem Ohre wohlthuender als die von ihnen [...]genannten unvollkommenen Octavenarten (ἀτελῆ εἴδη). Dennoch hat [...]ch das musikalische Gehör des Aristoteles so an die gleich dem Hym[...]s auf die Muse und auf Helios in dem Quartenintervalle schliessenden [...]orischen Melopöien gewöhnt, dass er über dieselben nicht viel anders [...]ls Plato urtheilt, der in der Doristi fast die einzige Tonart erblickt, [...]elche in seinem Idealstaate zugelassen werden soll. Ich habe in [...]er dritten Auflage meiner Harmonik die Stelle eines Briefes von [...]. v. Stockhausen angeführt, welche zu erklären sucht, wie die Griechen [...]azu gekommen sind, den durch die thetische Hypate hypaton und [...]ie thetische Mese gebildeten Quartenaccord unter die symphonischen [...]ccorde zu zählen. Wir Modernen erkennen darin schlechterdings [...]ine Dissonanz.

Die „symphonischen und diaphonischen Accorde“ der Griechen [...]flegt man durch „consonirende und dissonirende Accorde“ zu inter[...]retiren. Dass aber die Griechen bei ihren Symphonien etwas ganz [...]nderes fühlten als wir bei unseren Consonanzen, erhellt schon daraus, [...]ass die Griechen ihre Quarte für eine Symphonie erklären, während [...]och dem modernen Ohre die Quarte als Dissonanz gilt. Nichts [...]esto weniger steht es durch die Ueberlieferung der Quellen fest, [...]ass die Melopöien, welche auf das Quartenintervall ausgingen, nicht [...]inder häufig sind als diejenigen, welche unisonen Ausgang haben.

Die Melodieschlüsse auf der Tonica (thetische Mese) und die [...]elodieschlüsse auf der Dominante (thetische Hypate) sind beider[...]eits durch die Autorität der Quellen über allen Zweifel gesichert.

tische Mese.“ Thetische Mese — sagt C. v. Jan weiter — nennen Gevaert und ich die mittelste Saite eines 15-saitigen Instruments.“

Gevaert im ersten Theile seines Werkes S. 169 giebt folgende Scalen des Ptolemäus:

'Απὸ νήτης κατὰ θέσιν.

							Nète thétique	
Lydisti:	c	d	e	f	g	a	h	c
							Nète thétique	
Phrygisti:	d	e	f	g	a	h	c	d
							Nète thétique	
Doristi:	e	f	g	a	h	c	d	e

'Απὸ μέσης κατὰ θέσιν.

							Mèse thétique	
Lydisti:	f	g	a	h	c	d	e	f
							Mèse thétique	
Phrygisti:	g	a	h	c	d	e	f	g
							Mèse thétique	
Doristi:	a	h	c	d	e	f	g	a

Die drei ersten der Scalen sind die von Ptolemäus im Kanon II, Kanon III und Kanon IV aufgestellten: von der thetischen Mese diezeugmenon bis zur Hypate meson.

Die drei letzten der Gevaertschon Scalen sind identisch mit den Ptolemäischen Kanon IX, Kanon X, Kanon XI von der thetischen Nete hyperbolaion bis zur thetischen Mese. —

Gevaert fasst thetische Mese und Nete genau wie ich (oben auf S. XXVIII).

Oben auf S. XXV sagte ich von Herrn C. v. Jan: „Ist es ihm wohl zuzutrauen, dass es ihm nicht zum Bewusstsein gekommen ist, dass der Ton f der Lydischen Octave die thetische Mese, der Ton g der Phrygischen Octave die thetische Mese ist?“ In der oben genannten Nummer der Zeitschrift für classische Philologie erklärt C. v. Jan ausdrücklich, die Mese, welche er durch fette Schrift ausgezeichnet habe (oben S. XXV) sei nicht thetische Mese. Meine Befürchtungen haben sich also leider bestätigt. C. v. Jan weiss nicht, dass in der Phrygisti die Mese a thetische Mese, in der Lydisti die Mese f thetische Mese ist. Er sagt:

> thetische Mese nennt Gevaert und ich die mittelste Saite eines 15-saitigen Instrumentes.

Wer nicht blind ist, der kann lesen (Gevaert I p. 169), dass für die Scalen ohne Vorzeichnung der Klang f wie von mir so auch von Gevaert thetische Mese der Lydisti, der Ton g thetische Mese der Phrygisti, der Klang a thetische Mese der Doristi genannt wird. C. v. Jans Worte: „Gevaert und ich“ sind mir unverständlich

C. v. Jan se für (
Klang a, für I g, für
lang f als Mese an, „Mese is al tl
. v. Jan, dass es ausser der „th r „d
lese“ noch eine dritte Art de gebe? Die he a
t sowohl „dynamische wie the he “ Al e kon
. v. Jan die Klänge g und f in Phr l Ly
ctavenreihen zu dem Namen M ? Ja, k
C. v. Jan in seiner Replik : , al tl
lese als eine transponirte ... ihm t = nirt.
ynamisch gilt ihm = feststeh .“

Sowohl in der ersten w e in der zweiten, wie auch in er dritten Auflage meiner iech. Harm. und Melop. habe h vielmehr folgendes gele t:

Thetische Mese ist die Ton jeden Octavengattung, der omponist kann dabei die Octav in jeder beliebigen Transositionsscala (Tonos) halten.

Dynamische Mese ist die T Dorischen Octavengattung. ei der Dorischen Octavengattun thetische Onomasie mit der etischen identisch.

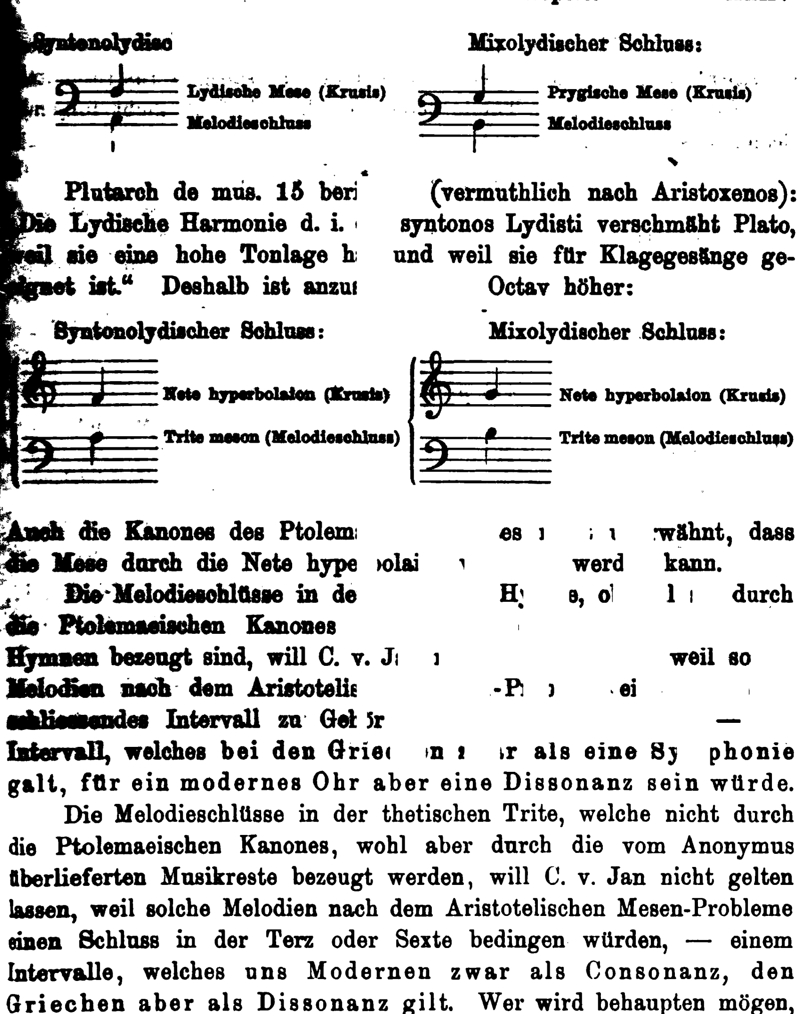
Damit ist eine für jeden musikalisch Gebildeten verständliche efinition der dynamischen und der thetischen Mese, mithin auch er Hypate, Trite, Nete und d rigen Klänge beider Onomasien egeben.

Gevaerts Werk über alte Musik hat sich diese meine Auffassung er thetischen Klänge zu eigen gemacht.

Im 16. Cap. des ersten und im 16. Cap. des zweiten Buches einer Harmonik spricht Ptolemäus von der Praxis der Kitharoden. ie sämmtlichen von ihnen gebrauchten Octavengattungen bestimmt r nach thetischen Klängen: *ἀπὸ τῆς τῇ θέσει νήτης* und *ἀπὸ τῆς τῇ έσει μέσης*. In welchem Tonos die Kitharoden ihre thetischen länge genommen haben, darüber schweigt Ptolemäus. Aus dem nonym. de mus. § 28 (Bellermann) erfahren wir: *οἱ δὲ κιθαρῳδοὶ τέρασι τούτοις ἁρμόζονται· Ὑπεριαστίῳ, Λυδίῳ, Ὑπολυδίῳ, Ἰαστίῳ.* n einem dieser vier Tonoi (Transpositionsscalen) müssen die Kitharoden des Ptolemäus ihre thetischen Klänge genommen haben. Der onos Hypolydios entspricht nach F. Bellermann bezüglich der Notenchrift unserer modernen Transpositionsscala ohne Vorzeichen; der onos Lydios unserer Transpositionsscala mit Einem b; der Tonos yperiastios unserer Transpositionsscala mit Einem Kreuze; der Tonos astios unserer Transpositionsscala mit zwei Kreuzen. Ptolemäus polemisirt gegen den Tonos Hyperiastios und gegen den Tonos Iastios; ber der Tonos Hypolydios und der Tonos Lydios wird von Ptolemäus

C. v. Jan sagt: „Hypothesen wie die von einem Systeme von Tonarten mit Primen-, Terzen- und Quinten-Schluss entbehren aller positiven Grundlage.“ Dem stelle ich entgegen: das System der Primen- und Quintenschlüsse hat eine sehr positive Grundlage, nämlich die Grundlage der Ptolemäischen Kanones, von denen Kanon II, III, IV die lydische, phrygische, dorische Octavengattung von der thetischen Mese diezeugmenon bis zur thetischen Hypate meson d. i. von der höheren bis zur tieferen Dominante, Kanon IX, X, XI die lydische, phrygische, dorische Octavengattung von der thetischen Nete hyperbolaion bis zur thetischen Mese d. i. von der höheren bis zur tieferen Tonica überliefert. Im Jahre 1864 gab C. v. Jan zu (vgl. oben S. XXV), dass die thetische Mese der lydischen Octavengattung bei der Transpositionsscala ohne Vorzeichen in dem Klange f, die thetische Mese der phrygischen Octavengattung in dem Tone g, die thetische Mese der dorischen Octavengattung in dem Tone a besteht; da würde er auch dies anerkannt haben, dass die Ptolemaeischen Octavenschlüsse in der thetischen Mese bei den neoteroi Melopoioi als vollkommene Schlüsse, die Ptolemaeischen Octavenschlüsse in der thetischen Hypate bei den neoteroi Melopoioi als unvollkommene Schlüsse bezeichnet wurden. Dann aber wurde C. v. Jan durch Zieglers Besprechung der Ptolemaeischen Theseis veranlasst, die von mir gegebene Interpretation der thetischen Klänge auch seinerseits für verfehlt zu erklären. Jetzt möchte es für ihn wohl an der Zeit sein, nachdem ihm oben S. XXX eine ad oculos demonstratio von der Richtigkeit meiner Interpretation der Theseis gegeben ist, wenigstens für die Primen- und die Quinten-Tonarten die positive Ueberlieferung anzuerkennen.

Es gab noch eine dritte Art von Melodieschlüssen, Schlüsse in der thetischen Trite diezeugmenon, die nicht durch die Ptolemaeischen Kanones bezeugt sind, und die man daher als apokryphische Melodieschlüsse bezeichnen mag. Sie sind gesichert durch die Instrumentalbeispiele des von Bellermann herausgegebenen Anonymus de musica: das Musikbeispiel § 101 ist ein syntonolydisches, das Musikbeispiel § 97 ein mixolydisches. Sie sind wie alle Denkmäler der griechischen Musik im Tonos Lydios (Scala mit Einem b) geschrieben, Bellermann hat sie in die Scala ohne Vorzeichen transponirt. Die Syntonolydische Melodie schliesst in dieser Transponirung mit a, die Mixolydische mit h. Nach den Ptolemaeischen Kanones ist der Klang a die thetische Trite diezeugmenon der Lydischen Octave, der Klang h ist die thetische Trite diezeugmenon der Phrygischen Octave. Zufolge dem Aristotelischen Mesen-Probleme muss sich mit dem Melodieschlusse a in der Krusis die Lydische Mese f, mit dem Melodieschlusse h die Phrygische Mese g verbinden:



Plutarch de mus. 15 beri (vermuthlich nach Aristoxenos): Die Lydische Harmonie d. i. syntonos Lydisti verschmäht Plato, weil sie eine hohe Tonlage h und weil sie für Klagegesänge geeignet ist.“ Deshalb ist anzu Octav höher:

Auch die Kanones des Ptolem es wähnt, dass die Mese durch die Nete hype olai werd kann.

Die Melodieschlüsse in de H e, o l durch die Ptolemaeischen Kanones Hymnen bezeugt sind, will C. v. J weil so Melodien nach dem Aristotelis -P ei schliessendes Intervall zu Geh r — Intervall, welches bei den Grie n r als eine Sy phonie galt, für ein modernes Ohr aber eine Dissonanz sein würde.

Die Melodieschlüsse in der thetischen Trite, welche nicht durch die Ptolemaeischen Kanones, wohl aber durch die vom Anonymus überlieferten Musikreste bezeugt werden, will C. v. Jan nicht gelten lassen, weil solche Melodien nach dem Aristotelischen Mesen-Probleme einen Schluss in der Terz oder Sexte bedingen würden, — einem Intervalle, welches uns Modernen zwar als Consonanz, den Griechen aber als Dissonanz gilt. Wer wird behaupten mögen, dass die griechischen Termini „Symphonia und Diaphonia“ mit unseren modernen „Consonanz und Dissonanz“ dasselbe bedeuten?

In der Wochenschrift für classische Philologie (G. Andresen und H. Heller) 1887, 1. Juni S. 701 sagt C. v. Jan: „Dass die Mese Grundton in jeder Octavengattung sei, habe ich schon i. J. 1864 (in der Recension der ersten Auflage von Westphals griechischer Harmonik und Melopöie) zugegeben und behaupte es jetzt noch ebenso. Darum liess ich den vierten Ton einer jeden Octavengattung mit fetter Schrift setzen <vgl. oben S. XXV>. Mese ist aber nicht „the-

tische Mese." Thetische Mese — sagt C. v. Jan weiter — nennen Gevaert und ich die mittelste Saite eines 15-saitigen Instruments."

Gevaert im ersten Theile seines Werkes S. 169 giebt folgende Scalen des Ptolemäus:

Ἀπὸ νήτης κατὰ θέσιν.

							Nète thétique	
Lydisti:	c	d	e	f	g	a	h	c
							Nète thétique	
Phrygisti:	d	e	f	g	a	h	c	d
							Nète thétique	
Doristi:	e	f	g	a	h	c	d	e

Ἀπὸ μέσης κατὰ θέσιν.

							Mèse thétique	
Lydisti:	f	g	a	h	c	d	e	f
							Mèse thétique	
Phrygisti:	g	a	h	c	d	e	f	g
							Mèse thétique	
Doristi:	a	h	c	d	e	f	g	a

Die drei ersten der Scalen sind die von Ptolemäus im Kanon II, Kanon III und Kanon IV aufgestellten: von der thetischen Mese die zeugmenon bis zur Hypate meson.

Die drei letzten der Gevaertschen Scalen sind identisch mit dem Ptolemäischen Kanon IX, Kanon X, Kanon XI von der thetischen Nete hyperbolaion bis zur thetischen Mese. —

Gevaert fasst thetische Mese und Nete genau wie ich (oben auf S. XXVIII).

Oben auf S. XXV sagte ich von Herrn C. v. Jan: „Ist es ihm wohl zuzutrauen, dass es ihm nicht zum Bewusstsein gekommen ist, dass der Ton f der Lydischen Octave die thetische Mese, der Ton g der Phrygischen Octave die thetische Mese ist?" In der oben genannten Nummer der Zeitschrift für classische Philologie erklärt C. v. Jan ausdrücklich, die Mese, welche er durch fette Schrift ausgezeichnet habe ⟨oben S. XXV⟩ sei nicht thetische Mese. Meine Befürchtungen haben sich also leider bestätigt. C. v. Jan weiss nicht, dass in der Phrygisti die Mese a thetische Mese, in der Lydisti die Mese f thetische Mese ist. Er sagt:

> thetische Mese nennt Gevaert und ich die mittelste Saite eines 15-saitigen Instrumentes.

Wer nicht blind ist, der kann lesen (Gevaert I p. 169), dass für die Scalen ohne Vorzeichnung der Klang f wie von mir so auch von Gevaert thetische Mese der Lydisti, der Ton g thetische Mese der Phrygisti, der Klang a thetische Mese der Doristi genannt wird. C. v. Jans Worte: „Gevaert und ich" sind mir unverständlich

C. v. Jan sei D (
n Klang a, für für
lang f als Mese an, „Mese ist al e
. v. Jan, dass es ausser der „th " „d
Iese" noch eine dritte Art de gebe? e a
t sowohl „dynamische wie the " A v kon l
. v. Jan die Klänge g und f in Phry l Ly
ctavenreihen zu dem Namen M ? Ja, v n k
C. v. Jan in seiner Replik : , p
Iese als eine transponirte ... ihm ı ==
ynamisch gilt ihm = feststeh l."

Sowohl in der ersten w e in der zweiten, wie auch in er dritten Auflage meiner griech. Harm. und Melop. habe h vielmehr folgendes gelehrt:

Thetische Mese ist die Tor jeden Octavengattung, der omponist kann dabei die Octav in jeder beliebigen Transositionsscala (Tonos) halten.

Dynamische Mese ist die T Dorischen Octavengattung. ei der Dorischen Octavengattun thetische Onomasie mit der etischen identisch.

Damit ist eine für jeden musikalisch Gebildeten verständliche efinition der dynamischen und der thetischen Mese, mithin auch er Hypate, Trite, Nete und der übrigen Klänge beider Onomasien egeben.

Gevaerts Werk über alte Musik hat sich diese meine Auffassung er thetischen Klänge zu eigen gemacht.

Im 16. Cap. des ersten und im 16. Cap. des zweiten Buches einer Harmonik spricht Ptolemäus von der Praxis der Kitharoden. ie sämmtlichen von ihnen gebrauchten Octavengattungen bestimmt r nach thetischen Klängen: *ἀπὸ τῆς τῇ ϑέσει νήτης* und *ἀπὸ τῆς τῇ έσει μέσης*. In welchem Tonos die Kitharoden ihre thetischen Klänge genommen haben, darüber schweigt Ptolemäus. Aus dem Anonym. de mus. § 28 (Bellermann) erfahren wir: *οἱ δὲ κιϑαρῳδοὶ έτρασι τούτοις ἁρμόζονται· Ὑπεριαστίῳ, Λυδίῳ, Ὑπολυδίῳ, Ἰαστίῳ.* n einem dieser vier Tonoi (Transpositionsscalen) müssen die Kitharoden des Ptolemäus ihre thetischen Klänge genommen haben. Der Tonos Hypolydios entspricht nach F. Bellermann bezüglich der Notenschrift unserer modernen Transpositionsscala ohne Vorzeichen; der Tonos Lydios unserer Transpositionsscala mit Einem b; der Tonos Hyperiastios unserer Transpositionsscala mit Einem Kreuze; der Tonos Iastios unserer Transpositionsscala mit zwei Kreuzen. Ptolemäus polemisirt gegen den Tonos Hyperiastios und gegen den Tonos Iastios; aber der Tonos Hypolydios und der Tonos Lydios wird von Ptolemäus

anerkannt. Lassen wir daher den Hyperiastios und Iastios zur Seit Die thetischen Klänge, deren sich nach Ptolemäus die Kitharod bedienen, haben wir für den Tonos Hypolydios und den Tonos Lydi in der Dorischen, Phrygischen und Lydischen Octavengattung a zugeben.

		hypaton			meson					diezeugm.			hyperbolai	
	thetische Paranete	thetische Hypate	thetische Parhypate	thetische Lichanos	thetische Hypate	thetische Parhypate	thetische Lichanos	thetische Mese	thetische Paramese	thetische Trite	thetische Paranete	thetische Nete	thetische Trite	thetische Paranete . . .
	Tonica		Med.		Domin.			Tonica		Med.	Domin.			To
						Tonos Hypolydios.								
Doristi	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ
Phrygisti	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c̄	d̄	ē	f̄
Lydisti	F	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c̄	d̿	e
						Tonos Lydios.								
Doristi	d	e	f	g	a	b	c̄	d	e	f̄	ḡ	a	b	c
Phrygisti	c	d	e	f	g	a	b	ē	d̄	e	f	ḡ	ā	b̿
Lydisti	b	c	d	e	f	g	a	b	c̄	d̄	ē	f̄	ḡ	ā

Zur Zeit des Ptolemäus schrieben die Kitharoden ihre C positionen im Tonos Lydios. Nicht nur die uns erhaltenen R griechischer Vocalmusik sind im Tonos Lydios geschrieben (der Hym auf die Muse und auf Helios vom Kitharoden Dionysius, der Hym auf Nemesis vom Kitharoden Mesomedes), sondern auch sämmtl Reste griechischer Instrumentalmusik, sogar die den Plato erläutern Scalen des Aristides Quintilianus, von denen nur eine einzige Tonos Hypolydios angehört.

Im 5. Cap. des ersten Buches seiner Harmonik giebt Ptolen eine theoretische Darstellung der thetischen und dynamischen Onom der Klänge. Auf den Text lässt Ptolemäus sieben Tabellen fo für die sieben von ihm recipirten Tonoi z. B.:

Μιξολύδιος τόνος.

δυνάμεις

ιβερβ.	————	νήτη διεζ.	ἑστώς	
	ἐπιζ′ (7 : 8)			
ιτη ὑπερβ.	————	παρανήτη διεζ.		
	ἐπιθ′ (9 : 10)			διὰ τεσσάρων
περβ.	————	τρίτη διεζ.		
	ἐπικ′ (20 : 21)			
ιεζ.	————	παραμέση	ἑστώς	
	ἐπιη′ (8 : 9)			τόνος
ιτη διεζ.	————	μέση	ἑστώς	
	ἐπιζ′ (7 : 8)			
ιεζ.	————	λιχανὸς μέσ.		
	ἐπιθ′ (9 : 10)			διὰ τεσσάρων
ιση	————	παρυπάτη μέσ.		
	ἐπικ′ (20 : 21)			
	————	ὑπάτη μέσ.	ἑστώς	
	ἐπιζ′ (7 : 8)			
: μέσ.	————	λιχαν. ὑπάτ.		
	ἐπιθ′ (8 : 9)			διὰ τεσσάρων
ίτη μεσ.	————	παρυπάτη ὑπάτ.		
	ἐπικ′ (20 : 21)			
: ὑπάτ.	————	ὑπάτη ὑπάτ.	ἑστώς	
	ἐπιη′ (8 : 9)			
ίτη ὑπάτ.	————	{νήτη ὑπερβ. / προσλαμβανόμενος	ἑστώς	
	ἐπιζ′ (7 : 8)			
ίτη ὑπάτ.	————	παρανήτη ὑπερβ.		
	ἐπιθ′ (9 : 10)			διὰ τεσσάρων
ὑπάτ.	————	τρίτη ὑπερβ.		
	ἐπικ′ (20 : 21)			
μβανόμενος	————	νήτη ὑπερβ.	ἑστώς	

n der zweiten Auflage meiner Harmonik und Melopöie hatte
e sieben Ptolemäischen Tabellen auf einer einzigen vereinigt.

Thetischer Proslambanomenos	Thetische Hypate hypaton	Thetische Parhypate hypaton	Thetische Lichanos hypaton	Thetische Hypate meson	Thetische Parhypate meson	Thetische Lichanos meson	Thetische Mese	Thetische Paramese	Thetische Trite diezeugmenon	Thetische Paranete diezeugmenon	Thetische Nete diezeugmenon	Thetische Trite hyperbolaion	Thetische Paranete hyperbolaion	Thetische Nete hyperbolaion
Tonos Mixolydios (♭♭♭♭♭♭)														
B	ces	des	es	[f	ges	as	b	ces	des	es	f]	ges	as	b
Dynamisch														
Ne. d.	Tri. hy.	Par. hyp.	Prosl.	Hyp. hy.	Par. hy.	Li. hy.	Hyp. m.	Par. m.	Li. m.	Mese	Param.	Tri. di.	Par. di.	Ne. di.
Tonica		Mediante		Domin.			Tonica		Mediante		Domin.			Tonica
Tonos Lydios (♭)														
B	c	d	e	[f	g	a	b	c	d	e	f]	g	a	b
Dynamisch														
Tri. hy.	Par. hy.	Prosl.	Hyp. hy.	Par. hy.	Li. hy.	Hyp. m.	Par. m.	Li. m.	Mese	Param.	Tri. di.	Par. di.	Ne. di.	Tri. hy.
				[Lydische Octav.							]			
Tonos Phrygios (♭♭♭)														
B	c	d	es	[f	g	as	b	c	d	es	f]	g	as	b
Dynamisch														
Par. hy.	Prosl.	Hyp. hy.	Par. hy.	Li. hy.	Hyp. m.	Par. m.	Li. m.	Mese	Param.	Tri. di.	Par di.	Ne. di.	Tri. hy.	Par. hy.
				[Phrygische Octavenart.							]			
Tonos Dorios (♭♭♭♭♭)														
B	c	des	es	[f	ges	as	b	c	des	es	f]	ges	as	b
Dynamisch														
Prosl.	Hyp.hy.	Par. hy.	Li. hy.	Hyp. m.	Par. m.	Li. m.	Mese	Param.	Tri. di.	Par. di.	Ne. di.	Tri. hy.	Par. hy.	Ne. hy.
				[Dorische Octavenart.							]			
Tonos Hypolydios (ohne Vorzeichnung)														
H	c	d	e	[f	g	a	h	c	d	e	f]	g	a	b
Dynamisch														
Hyp.hy.	Par.hy.	Li. hy.	Hyp. m.	Par. m.	Li. m.	Mese	Param.	Tri. di.	Par. di.	Ne. di.	Tri. hy.	Parhy.	Ne. hy.	Hyp. hy.
				[Hypolydische Octavenart.							]			
Tonos Hypophrygios (♭♭)														
B	c	d	es	[f	g	a	b	c	d	es	f]	g	a	b
Dynamisch														
Parhy.	Lichy.	Hyp. m.	Par. m.	Li. m.	Mese	Param.	Tri. di.	Par. di.	Ne. di.	Tri. hy	Par. hy.	Ne. hy.	Hyp. hy.	Par. hy.
				[Hypophryg. Octavenart.							]			
Tonos Hypodorios (♭♭♭♭)														
B	c	des	es	[f	g	as	b	c	des	es	f]	g	as	b
Dynamisch														
Li hy.	Hyp. m	Par. m.	Li m.	Mese	Param.	Tri. di.	Par. di.	Ne. di.	Tri. hy.	Par. hy.	Ne. hy.	Hyp. hy.	Par. hy.	Li. hy.
				[Hypodor. Octavenart.							]			

s ist bis auf di T. L s,
ng dieselbe Tabelle, welche
meiner Harmonik beigegeb
r Tabelle der thetischen un
t, welche F. Bellermann in sei (1)
ber die thetischen und dynam
n so leichter ersichtlich, we
iche Benennung der Töne ge
Tonleitern und Musiknoten de G (1847)

	Dynamische Klänge nach F. Bellermann.	Hypodorios	Hypophrygios	Hypolydios	Dorios	Phrygios	Lydios	Mixolydios
								es
							d	des
						c	c	ces
tische Nete hyperbolaion	b				b	b	b	b
tische Paranete hyperbolaion	as			a	as	as	a	as
tische Trite hyperbolaion	ges		g	g	ges	g	g	ges
tische Nete diezeugmenon	f	f	f	f	f	f	f	f
tische Paranete diezeugmenon	es	es	es	e	es	es	e	es (Mese)
tische Trite diezeugmenon	des	des	d	d	des	d	d (Mese)	des
tische Paramese	c	c	c	c	c	c (Mese)	c	ces
tische Mese	b	b	b	h	b (Mese)	b	b	b
tische Lichanos meson	as	as	a	a (Mese)	as	as	a	as
tische Parhypate meson	ges	g	g (Mese)	g	ges	g	g	ges
tische Hypate meson	f	f (Mese)	f	f	f	f	f	f
tische Lichanos hypaton	es	es	es	e	es	es	e	es
tische Parhypate hypaton	des	des	d	d	des	d	d	
tische Hypate hypaton	c	c	c	c	c	c		
tische Proslambanomenos	B	B	B	H	B			
		As	A	A				
		G	G					
		F						

. v. Jans „Replik“ möchte den Glauben erwecken, dass die
lermannsche Auffassung der thetischen Klänge mit derjenigen,

welche auf der farbigen Tabelle der zweiten Auflage meiner Harmonik (1867) — wiederholt bei Gevaert Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité I p. 258 (1875) — dargestellt ist, identisch sei. Er sagt: „Thetisch" ist also auf Westphals farbiger Tabelle „wie Gevaert und ich es wünschen, eine feststehende Bezeichnung, bei der nur nach Umständen ges in g, <as in a> und es in d sich ändert." Weshalb fügt C. v. Jan diese letzten Worte, die ich gesperrt habe drucken lassen, hinzu? Den meisten seiner Leser werden sie unverständlich sein. Ich werde sie interpretiren.

Auf unserer Tabelle d. i. der meiner Harmonik zweiter Aufl. und Gevaerts Buche gemeinsamen Tabelle ist

ges thetische Parhypate meson und zugleich dynamische Mese des Tonos Hypophrygios

a ist thetische Lichanos meson und zugleich dynamische Mese des Tonos Hypolydios

d ist thetische Parhypate meson und zugleich dynamische Mese des Tonos Lydios.

Nach F. Bellermanns Tabelle der thetischen und dynamischen Klänge kommt der thetischen Hypate meson des Tonos Hypophrygios der Klang ges, der thetischen Lichanos meson des Tonos Hypolydios der Klang as, der thetischen Trite diezeugmenon des Tonos Lydios der Klang d zu; während die dynamische Mese des betreffenden Tonos wie bei uns von Bellermann als ges a es angesetzt ist. (Vgl. zweite Aufl. meiner griech. Harm. 1867 S. 362.)

Ohne Zweifel ist dies der Sinn des von C. v. Jan gemachten Zusatzes: „Thetisch ist also hier wie Gevaert und ich es wünschen eine feststehende Bezeichnung, bei der nur nach Umständen ges in g <as in a> und es in d sich ändert." Hätte C. v. Jan seinen Gedanken vollständig aussprechen wollen, so hätte er sagen müssen, „Wenn man auf Westphals Tabelle ges in g, a in as, es in d ändert, so wird Westphals Auffassung der Theseis auch mit derjenigen Bellermanns und Zieglers stimmen. Dies wäre der Wahrheit angemessen gewesen, und C. v. Jans Replik würde alsdann nicht den Anschein erwecken, als solle dem Leser Sand in die Augen gestreut werden. Dann hätte mein Gegner freilich auch nicht die Worte gebrauchen können: „Thetisch ist also hier, wie Gevaert und ich es wünschen, eine feststehende Bezeichnung, bei der nur nach Umständen ges in g, a in as, es in d sich ändern." Denn Gevaerts Tabelle stimmt genau mit der meinigen überein, Gevaert hat wie ich an jenen Stellen g a d, nicht wie C. v. Jan es will, ges as es drucken lassen.

Mehrfach hat C v. Jan sich dahin ausgesprochen, dass jene Uebereinstimmung der dynamischen Mese mit einem bestimmten thetischen Klange, welche der Ptolemäische Text durch „ἁρμόζεται" bezeichnet,

ht von einer genauen Uebereinstimmung der Tonstufe, sondern wie
llermann wolle, von einer ungefähren Uebereinstimmung zu ver-
hen sei. Will C. v. Jan endlich einmal die dem Texte beigegebenen
bellen des Ptolemäus gründlich studiren, so wird er finden, dass
diesen Tabellen die fraglichen thetischen und dynamischen Klänge
nau identisch sind. Ziegler sah dies wohl ein und eben aus diesem
unde behauptete er, dass die Ptolemäischen Tabellen corrigirt
rden müssten, wie er denn selber am Tonos Mixolydios des Ptole-
us eine solche Correctur versucht hat.

Wer die Ptolemäischen Tabellen nicht studiren mag, mag auch
griechische Harmonik nicht kennen lernen.

An einem anderen Orte habe ich die musikalischen Versehen,
der grosse Akustiker Ptolemäus beim Aufstellen seiner Thesis
d Dynameis harm. 2, 5 . . . sich hat zu Schulden kommen lassen,
chgewiesen. Wäre er nicht bloss Akustiker, sondern auch Musik-
eoretiker, so würde er wissen, dass die zeitgenössischen Kitha-
den, auf die er sich beruft, — zu ihnen gehören auch Dionysius
d Mesomedes — alle ihre Compositionen in dem Tonos Lydios zu
hreiben pflegten, auch ihre in der dorischen und phrygischen Octaven-
t gehaltenen Compositionen (wie z. B. die Hymnen auf Kalliope,
lios, Nemesis). So aber stellt er die thetische und dynamische
omasie so dar, als ob im lydischen Tonos nur lydische Melopöien,
dorischen Tonos nur dorische, im phrygischen Tonos nur phry-
sche Melopöien geschrieben werden könnten. Ptolemäus sagt das
cht ausdrüsklich, aber aus seiner Darstellung 2, 8 kann man schwer-
h eine andere Auffassung gewinnen. Gevaert hat dieselbe so ver-
anden, dass eine jede der Octavengattungen im gleichnamigen Tonos
halten werden müsse. War dies die Ansicht des Ptolemäus, so
ır er trotz seiner trefflichen Mittheilungen über die Theseis ein
usikalischer Laie.

Eine zweite Irrung des Ptolemäus besteht darin, dass er nach
nalogie der dorischen, der phrygischen und lydischen Octavengattung
ich die Theseis der hypodorischen, hypophrygischen, hypolydischen,
ixolydischen schablonenmässig angegeben hat. Wir sind in der Lage,
is dem Hymnus auf Nemesis nachzuweisen, dass die thetische Mese
r hypophrygischen Octavengattung mit der thetischen Mese der
nrygischen identisch war (vgl. oben S. XXX), aber nicht, wie die
tolemäische Tabelle angiebt, eine eigene θέσει μέσην Ὑποφρυγίου hatte.

Die ergänzenden, zum Theil polemischen Nachträge zu § 8. 30. 31
r allgemeinen Metrik müssen der zweiten Abtheilung des dritten
andes vorbehalten bleiben.

Inhaltsangabe.

Erstes Capitel.

Einleitung in die griechische Metrik.
Gesagte und gesungene, rhythmuslose und rhythmisch-freie, accentuirende und quantitirende Verse.

Zweites Capitel.

Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon.

Drittes Capitel.

Versfüsse, Kola, Metra.

Viertes Capitel.

Die vier Arten der rhythmisch-metrischen Systeme.

Fünftes Capitel.

gleichförmigen und die ungleichförmigen, synartetischen und nartetischen Metra der ersten und der zweiten Antipatheia.

A.

Die Metra der ersten Antipatheia.

I.

Gleichförmige Synartetika.

II.

Gleichförmige Asynarteta.

Ungleichförmige Synartetika und Asynarteta.

B.

Die Metra der zweiten Antipatheia.

Erstes Capitel.

Einleitung in die griechische Metrik.

[G]esagte und gesungene, rhythmuslose und rhythmisch-freie, accentuirende und quantitirende Verse.

§ 1.

Aristoxenus über φωνὴ μελῳδικὴ und λογική.

Die griechische Metrik (μετρικὴ ἐπιστήμη oder τέχνη) be[h]andelt die formale Seite der griechischen Poesie, insofern sich [di]eselbe als der sprachliche Ausdruck der rhythmischen Formen [da]rstellt.

Durch den modernen Ausdruck „Verslehre" wird, was die [G]riechen Metrik nennen, dem Inhalte nach vollständig wieder[ge]geben.

Der Begriff des Verses wird im weiteren Verlaufe unserer [D]arstellung näher anzugeben sein. Zunächst möge es genügen, [da]s Wort ebenso wie den Vers der modernen Poesie zu verstehen.

Auch der moderne Vers ist der sprachliche Ausdruck des [R]hythmus. Nach einer aus dem deutschen Mittelalter stammenden [T]erminologie ist der Vers entweder ein „gesungener" oder ein [„g]esagter" Vers, je nachdem er durch Gesang oder durch Sprechen [(R]ecitiren, Declamiren, Lesen) vorgetragen wird.

Diesen Unterschied kennt auch bereits Aristoxenus. Nach [A]ristoxenus (erste Harmonik § 28) ist die Bewegung der Stimme [en]tweder eine φωνὴ λογική oder eine φωνὴ μελῳδική. Jene [k]ommt beim λέγειν, diese beim ᾄδειν zur Erscheinung. Beim [ᾄ]δειν des Verses tritt zum Rhythmus auch noch das μέλος hinzu, [b]eim λέγειν des Verses kommt es nur auf den Rhythmus an.

Der Rhythmus der φωνὴ λογική (Sprechstimme) ist nicht [g]anz derselbe wie der Rhythmus der φωνὴ μελῳδική (der Sing[s]timme). Den Rhythmus der letzteren bezeichnet Aristoxenus [a]ls den ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός.

Vom zweiten Buche an behandelt die Rhythmik des Aristoxenus den Rhythmus der Singstimme. Das zweite Buch beginnt mit dem Satze: *Ὅτι μὲν τοῦ ῥυθμοῦ πλείους εἰσὶ φύσεις καὶ ποία τις αὐτῶν ἑκάστη καὶ διὰ τίνας αἰτίας τῆς αὐτῆς ἔτυχε προσηγορίας καὶ τί αὐτῶν ἑκάστῃ ὑπόκειται, ἐν τοῖς ἔμπροσθεν εἰρημένον. νῦν δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ.*

Unter *τὰ ἔμπροσθεν* ist das dem zweiten Buche vorausgehende zu verstehen. Im ersten Buche seiner Rhythmik hat demnach Aristoxenus den Rhythmus, welcher ausserhalb der Musik zur Erscheinung kommt, behandelt, also auch diejenige *ῥυθμοῦ φύσις*, welche in der *φωνὴ λογική*, in der Sprechstimme, zur Erscheinung kommt d. i. den Rhythmus des gesagten Verses.

Vom ersten Buche der Aristoxenischen Rhythmik besitzen wir nur abgerissene Fragmente. Unter ihnen kommen auch solche vor, welche der Erörterung des Rhythmus im gesprochenen Verse angehören. Aber etwas Zusammenhängendes ergibt sich daraus nicht.

Es ist daher ein unschätzbarer glücklicher Zufall, dass Aristoxenus auch in dem erhaltenen Anfange seiner ersten Harmonik den Unterschied der Stimme beim Sprechen und beim Singen erörtert. Es ist unabweisbar, die betreffenden Paragraphen 25—28 der ersten Harmonik hier im Originale vorzuführen:

§ 25. *Πρῶτον μὲν οὖν ἁπάντων αὐτῆς τῆς κατὰ τόπον κινήσεως τὰς διαφορὰς θεωρῆσαι τίνες εἰσὶ πειρατέον. . .*

. . . .

πάσης δὲ φωνῆς δυναμένης κινεῖσθαι τὸν εἰρημένον αὐτὸν τρόπον δύο τινές εἰσιν ἰδέαι κινήσεως, ἥ τε συνεχὴς καὶ ἡ διαστηματική.

§ 26. *Κατὰ μὲν οὖν τὴν συνεχῆ τόπον τινὰ διεξιέναι φαίνεται ἡ φωνὴ τῇ αἰσθήσει οὕτως ὡς ἂν μηδαμοῦ ἱσταμένη ⟨ᾗ⟩, μηδ' ἐπ' αὐτῶν τῶν περάτων κατά γε τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν, ἀλλὰ φερομένη συνεχῶς μέχρι σιωπῆς. Κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἣν ὀνομάζομεν διαστηματικὴν ἐναντίως φαίνεται κινεῖσθαι· διαβαίνουσα γὰρ ἵστησιν αὐτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως, εἶτα πάλιν ἐφ' ἑτέρας, καὶ τοῦτο ποιοῦσα συνεχῶς — λέγω δὲ συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον — ὑπερβαίνουσα μὲν τοὺς περιεχομένους ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους, ἱσταμένη δ' ἐπ' αὐτῶν τῶν τάσεων καὶ φθεγγομένη ταύτας μόνον αὐτὰς μελῳδεῖν λέγεται καὶ κινεῖσθαι διαστηματικὴν κίνησιν.*

§ 27. Ληπτέον δὲ ἑκάτερον τούτων κατὰ τὴν τῆς αἰσθήσεως φαντασίαν· πότερον μὲν γὰρ δυνατὸν ἢ ἀδύνατον φωνὴν κινεῖσθαι καὶ πάλιν ἵστασθαι αὐτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως ἑτέρας ἐστὶ σκέψεως καὶ πρὸς τὴν ἐνεστῶσαν πραγματείαν οὐκ ἀναγκαῖον τὸ διακινῆσαι τούτων ἑκάτερον· ὁποτέρως γὰρ ἔχει, τὸ αὐτὸ ποιεῖ πρός γε τὸ χωρίσαι τὴν ἐμμελῆ κίνησιν τῆς φωνῆς ἀπὸ τῶν ἄλλων κινήσεων.

Ἁπλῶς γὰρ ὅταν μὲν οὕτω κινῆται ἡ φωνὴ ὥστε μηδαμοῦ δοκεῖν ἵστασθαι τῇ ἀκοῇ, συνεχῆ λέγομεν ταύτην τὴν κίνησιν· ὅταν δὲ στῆναί που δόξασα, εἶτα πάλιν διαβαίνειν τινὰ τόπον φανῇ καὶ τοῦτο ποιήσασα πάλιν ἐφ' ἑτέρας τάσεως στῆναι δόξῃ καὶ τοῦτο ἐναλλὰξ ποιεῖν φαινομένη συνεχῶς διατελῇ, διαστηματικὴν τὴν τοιαύτην κίνησιν λέγομεν.

§ 28. Τὴν μὲν οὖν συνεχῆ λογικὴν εἶναί φαμεν, διαλεγομένων γὰρ ἡμῶν οὕτως ἡ φωνὴ κινεῖται κατὰ τόπον ὥστε μηδαμοῦ δοκεῖν ἵστασθαι. Κατὰ δὲ τὴν ἑτέραν ἣν ὀνομάζομεν διαστηματικὴν ἐναντίως πέφυκε γίγνεσθαι· ἀλλὰ γὰρ ἵστασθαί τε δοκεῖ καὶ πάντες τὸν τοῦτο φαινόμενον ποιεῖν οὐκέτι λέγειν φασὶν ἀλλ' ᾄδειν. Διόπερ ἐν τῷ διαλέγεσθαι φεύγομεν τὸ ἱστάναι τὴν φωνήν, ἂν μὴ διὰ πάθος ποτὲ εἰς τοιαύτην κίνησιν ἀναγκασθῶμεν ἐλθεῖν, ἐν δὲ τῷ μελῳδεῖν τοὐναντίον ποιοῦμεν, τὸ μὲν γὰρ συνεχὲς φεύγομεν, τὸ δ' ἱστάναι τὴν φωνὴν ὡς μάλιστα διώκομεν. ὅσῳ γὰρ μᾶλλον ἑκάστην τῶν φωνῶν μίαν τε καὶ ἑστηκυῖαν καὶ τὴν αὐτὴν ποιήσομεν, τοσούτῳ φαίνεται τῇ αἰσθήσει τὸ μέλος ἀκριβέστερον.

Ὅτι μὲν οὖν δύο κινήσεων οὐσῶν κατὰ τόπον τῆς φωνῆς ἡ μὲν συνεχὴς λογική τίς ἐστιν, ἡ δὲ διαστηματικὴ μελῳδική, σχεδὸν δῆλον ἐκ τῶν εἰρημένων.

Aus meiner deutschen Uebersetzung und Erklärung des Aristoxenus sei dem griechischen Texte folgendes hinzugefügt.

§ 25. Zuerst sind die Unterschiede der nach der Höhe und nach der Tiefe zu (nach räumlichen Dimensionen) fortschreitenden Stimme anzugeben. ⟨Wenn nämlich eine Stimme von der Tiefe in die Höhe hinaufsteigt, oder von der Höhe in die Tiefe hinabsteigt, so nennen wir ihre Bewegung eine topische (κατὰ τόπον κίνησις), da sie gewissermassen einen Raum (von oben nach unten, oder von unten nach oben) durchschreitet.⟩ Für jede Stimme aber, die sich in der angegebenen Weise zu bewegen vermag, ist eine zweifache Art der Bewegung zu unterscheiden, die continuirliche und die discontinuirliche Bewegung.

§ 26. In continuirlicher Bewegung durchschreitet die Stimme einen Raum (so erscheint es wenigstens der sinnlichen Wahrnehmung) in der Weise, dass sie nirgends länger verweilt auch nicht (wenigstens nicht nach dem Eindrucke der Empfindung) an den Grenzen ⟨der einzelnen Abschnitte⟩, sondern continuirlich bis zum Aufhören sich fortbewegt.

In der zweiten Art der Bewegung, der discontinuirlichen, scheint sie sich in der entgegengesetzten Weise zu bewegen. Beim Fortschreiten nämlich verweilt sie auf einer bestimmten Tonhöhe, dann wieder auf einer anderen. Und wenn sie dies ununterbrochen thut — ich meine ununterbrochen der Zeit nach — dergestalt, dass sie die Stellen, an welchen eine Tonstufe an die andere grenzt, unbemerkbar durchschreitet, au den Tonstufen selber aber verweilt und blos diese vernehmba werden lässt, so sagen wir von ihr, sie führe eine Melodie au und befinde sich in discontinuirlicher Bewegung.

§ 27. Beides aber, was wir hier als Bewegung bezeichnet müssen wir in dem Sinne auffassen, wie es sich unserer sinnlichen Wahrnehmung gegenüber darstellt; ob es möglich ode unmöglich ist, dass die Stimme sich ⟨von einer Tonstufe zu anderen⟩ bewege und dann ⟨eine Zeit lang⟩ auf einer Tonstuf verharre, das gehört einer anderen Untersuchung an und ist fü unsere Wissenschaft der Harmonik unwesentlich: wie es sic auch verhalte, für die Scheidung der emmelischen Bewegung de Stimme von der nicht emmelischen ist es von keiner Bedeutung

Kurz, wenn die Bewegung eine solche ist, dass sie den Eindruck auf das Gehör macht, als ob sie nirgends ruhig verweile so nennen wir dieselbe eine continuirliche; wenn sie aber den Anschein gewährt, als ob sie an einer Stelle ruhig verweile darauf einen Ort ⟨von einer Tonstufe zur anderen⟩ durcheile und wenn sie dies fortwährend abwechselnd bis zum Aufhören zu thun scheint, dann nennen wir diese Bewegung eine discontinuirliche.

§ 28. Die continuirliche Bewegung nun heisst bei un Sprechen, denn wenn wir uns mit einander unterreden, dan macht die Stimme eine derartig topische Bewegung, dass sie de Anschein hervorruft, als ob sie an keiner Stelle anhalte. In der zweiten Art der Bewegung, der discontinuirlichen, zeigt sic das entgegengesetzte, indem sie vielmehr den Eindruck macht als ob sie an bestimmten Stellen ruhig verweile; von demjenige

aber, der dies zu thun scheint, sagen wir alle nicht mehr, er spreche, sondern er singe.

Dem entsprechend vermeiden wir es, beim Reden die Stimme ruhig anzuhalten, wir müssten denn etwa durch eine leidenschaftliche Erregtheit getrieben werden, in eine derartige Bewegung zu verfallen. Beim Singen aber vermeiden wir gerade umgekehrt die continuirliche Bewegung und suchen die Stimme so viel als möglich verweilen zu lassen; denn je mehr wir jeden Ton als einen für sich geordneten, einheitlichen und stetigen zum Vorschein kommen lassen, um so klarer wird das Melos von der sinnlichen Wahrnehmung aufgefasst. Dass also von beiden Arten der topischen Bewegung der Stimme die continuirliche als Sprechen, die discontinuirliche als Singen sich darstellt, erhellt, denke ich, aus dem Gesagten.“

In nächstem Zusammenhange mit dieser Auseinandersetzung steht § 42 der ersten Harmonik:

§ 42. *Τούτων δ' οὕτως ἀφωρισμένων τε καὶ προδιῃρημένων περὶ ⟨τοῦ μουσικοῦ⟩ μέλους ἂν εἴη ἡμῖν πειρατέον ὑποτυπῶσαι τί ποτ' ἐστὶν ἡ φύσις αὐτοῦ. Ὅτι μὲν οὖν διαστηματικὴν ἐν αὐτῷ δεῖ τὴν τῆς φωνῆς κίνησιν εἶναι προείρηται, ὥστε τοῦ γε λογώδους κεχώρισται ταύτῃ τὸ μουσικὸν μέλος· λέγεται γὰρ δὴ καὶ λογῶδές τι μέλος, τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσῳδιῶν τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασιν· φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι ἐν τῷ διαλέγεσθαι.*

Zu deutsch:

„Nach diesen Definitionen und vorläufigen Eintheilungen ⟨von Klang, Intervall und Systemen⟩ haben wir den Versuch zu machen, die Natur des musikalischen Melos im Umrisse zu erörtern.

Dass in demselben die discontinuirliche Bewegung der Stimme vorhanden sein muss, ist früher gesagt ⟨§ 25. 28⟩, so dass sich hierdurch das musikalische Melos vom Melos des Sprechens unterscheidet; denn wir haben dort ausgeführt, dass auch beim Sprechen ein durch die Wortaccente gebildetes Melos vorkommt: das Hinaufsteigen und das Hinabsteigen ⟨von tieferen zu höheren Accenten und umgekehrt⟩ ist eine natürliche Eigenschaft auch der Sprache.“

Aus der Rhythmik des Aristoxenus steht folgendes bei Psellus § 6 erhaltene Fragment mit den erläuterten Sätzen der ersten Harmonik in sachlichem Zusammenhange:

Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ. καὶ τὴν μὲν ἠρεμίαν σημαίνει τό τε σχῆμα καὶ ὁ φθόγγος καὶ ἡ συλλαβή. οὐδενὸς γὰρ τούτων ἐστὶν αἰσθέσθαι ἄνευ τοῦ ἠρεμῆσαι· τὴν δὲ κίνησιν ἡ μετάβασις ἡ ἀπὸ σχήματος ἐπὶ σχῆμα, καὶ ἡ ἀπὸ φθόγγου ἐπὶ φθόγγον, καὶ ἡ ἀπὸ συλλαβῆς ἐπὶ συλλαβήν. εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχόμενοι χρόνοι γνώριμοι, οἱ δὲ ὑπὸ τῶν κινήσεων ἄγνωστοι. διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες τῶν ὑπὸ τῶν ἠρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. νοητέον δὲ καὶ τοῦτο ὅτι τῶν ῥυθμικῶν συστημάτων ἕκαστον οὐχ ὁμοίως σύγκειται ἔκ τε τῶν γνωρίμων χρόνων κατὰ τὸ ποσὸν καὶ ἐκ τῶν ἀγνώστων, ἀλλ' ἐκ μὲν τῶν γνωρίμων κατὰ τὸ ποσὸν ὡς ἐκ μερῶν τινων σύγκειται τὰ συστήματα, ἐκ δὲ τῶν ἀγνώστων ὡς ἐκ τῶν διοριζόντων τοὺς γνωρίμους κατὰ τὸ ποσὸν χρόνους.

Zu deutsch:

„Von den Rhythmizomena ist ein jedes ein derartiges, dass es weder continuirlich in Bewegung, noch continuirlich in Stätigkeit ist, sondern dass das eine mit dem anderen abwechselt.

Der Stätigkeit gehört das orchestische Schema, der Ton und die Silbe ⟨des gesungenen Verses⟩ an, denn nichts von diesen dreien kann wahrgenommen werden, ohne dass eine Stätigkeit vorhanden wäre.

Der Bewegung dagegen gehört der Uebergang von einem orchestischen Schema zum anderen, von einem Tone zum anderen von einer gesungenen Silbe zur anderen an.

Die von dem Stätigen ausgefüllten Zeiten sind die wahrnehmbaren, die von der Bewegung ausgefüllten die nicht wahrnehmbaren Zeiten: nicht wahrnehmbar wegen ihrer Kleinheit, indem sie die Grenzen der von den stätigen Elementen ausgefüllten Zeiten sind.

Zu beachten ist auch dies, dass jedes der rhythmischen Systeme nicht in gleichartiger Weise aus den der Quantität nach wahrnehmbaren und nicht wahrnehmbaren Zeiten zusammengesetzt ist. Vielmehr bilden die der Quantität nach wahrnehmbaren Zeiten die Bestandtheile des Systemes, die quantitativ nicht wahrnehmbaren bilden die Grenzen der quantitativ wahrnehmbaren.

Also der Uebergang von einem stätigen Theil des Rhythmizomenon zum anderen ist ein unendlich kleiner der Zeit nach.

Die Anschauung des Aristoxenus, die sich in den angezogenen

Paragraphen seiner Harmonik und in dem bei Psellus erhaltenen Fragmente seiner Rhythmik ausspricht, lässt sich folgendermassen zusammenfassen:

In jedem Rhythmizomenon (vgl. Griech. Rhythm.[3] S. 58 ff.) gibt es Momente der Ruhe (ἠρεμία) und Momente der Bewegung (κίνησις). Momente der Ruhe sind die Töne, die (gesungenen) Silben; Momente der Bewegung sind die Uebergänge von dem Tone zum folgenden Tone, von der gesungenen Silbe zur gesungenen Silbe.

Was in dem Rhythmizomenon durch Momente der Ruhe gebildet wird, also die Töne, die gesungenen Silben, sind χρόνοι γνώριμοι κατὰ τὸ ποσόν; was durch die Momente der Bewegung gebildet wird, die μεταβάσεις, sind χρόνοι ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν, sind die der Zeit nach unendlich kleinen Grenzen der χρόνοι γνώριμοι.

Dies besagt das Fragment der Rhythmik. Eben weil es Fragment ist, ist darin nicht angegeben, dass von gesungenen, nicht von gesprochenen Silben die Rede ist. Aus dem betreffenden Paragraphen der Harmonik ist dies zu ergänzen.

Hiernach besteht nach Aristoxenus die κίνησις φωνῆς in der Aufeinanderfolge der Töne und gesungenen Silben, welche sich durch die der Zeitdauer nach unendlich kleinen μεταβάσεις aneinander reihen.

Im μουσικὸν μέλος (Gesang- und Instrumentalmusik) führen die gesungenen Silben eine διαστηματικὴ κίνησις, d. i. eine discontinuirliche oder eine discrete Bewegung aus. Dieselbe macht auf unser Gehör den Eindruck, als ob die singende Stimme auf einer jeden Silbe ruhig verweile, um mit einer der Zeit nach unendlich kleinen μετάβασις zu einer anderen Silbe des Gesanges, auf der sie ebenfalls ruhig verweilt, überzugehen und in dieser Weise weiter bis zum Ende des Gesanges.

Für das λογῶδες μέλος dagegen, wo die Silben ähnlich wie dort durch die verschiedenen Wortaccente der Tonhöhe nach verschieden sind, bietet sich unseren Sinnen der Anschein, als ob die Silben in einer continuirlichen Bewegung sich befänden; wir haben das Gefühl, als ob die Sprechstimme nur Uebergänge von einer Silbe zur anderen mache, ohne dass der einzelnen Silbe das Moment der Stätigkeit, der ἠρεμία, eigen sei. Wir haben ein Wohlgefallen daran, dass die gesungenen Silben stätig sind. Beim Sprechen vermeiden wir es, dass die Stimme sich in Momenten des Stätigen (dies sind die ἠρεμίαι) bewegt; höchstens

wenn man im Affect redet, ist es natürlich, dass bestimmte Silben, auf denen ein besonderer Nachdruck liegt, länger gehalten werden. Ausser im Affecte ist die gesprochene Silbe ein *χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν*, eine Silbe, deren Zeitdauer dem Zeitmasse nach nicht zu bestimmen ist. Im Gesange werden die Silben nach dem *χρόνος πρῶτος* gemessen, beim Sprechen ist das nicht möglich, da lässt sich an die Silbe dies Zeitmass nicht anlegen. Die gesungene Silbe ist ein *χρόνος μονόσημος* oder ein *χρόνος δίσημος* oder ein *τρίσημος* u. s. w.; die gesprochene Silbe entzieht sich der rhythmischen Massbestimmung. Freilich ist die gesprochene Silbe *τω* länger als die Silbe *το*, aber die Zeitdifferenz zwischen der langen und kurzen Silbe beim Sprechen ist *ἄγνωστος*. Wir können uns leicht zum Bewusstsein führen, dass beim Sprechen die lange Silbe länger als die kurze ist, wir brauchen nur eine Secundenuhr in der Hand in dem nämlichen Zeitraume die nämliche kurze Silbe wiederholt auszusprechen und dann in demselben Zeitraume irgend eine Länge mehrere Mal hinter einander zu wiederholen. Dann werden wir alsbald die Erfahrung machen, dass in jenem Zeitraume, einer Zeit von so und soviel Secunden, eine grössere Anzahl von Kürzen als von Längen sich aussprechen lässt, dass also auf die einzelne Länge eine längere Zeit als auf die einzelne Kürze kommt. Davon vermögen wir uns zu überzeugen. Aber der Zeitdifferenz zwischen der einzelnen Länge und der einzelnen Kürze vermögen wir uns nicht bewusst zu werden.

Es besteht ein Unterschied zwischen demjenigen *χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν*, welcher auf die lange und kurze Sprechsilbe kommt, und zwischen demjenigen *χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν*, welcher auf die *μετάβασις* kommt: jener ist länger als dieser. Läge uns das betreffende Citat des Psellus nicht als abgerissenes Fragment, sondern im Zusammenhange des ganzen Abschnittes vor, so würden wir den von Aristoxenus selber dargelegten Unterschied der beiderseitigen *χρόνοι ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν* mit Aristoxenus' eigenen Worten vor uns haben. Denn offenbar ist jener Abschnitt der Aristoxenischen Rhythmik derselbe, auf welchen die erste Harmonik bei der Erörterung der continuirlichen und discontinuirlichen Stimme verweist § 27 „*ἑτέρας ἐστὶ σκέψεως καὶ πρὸς τὴν ἐνεστῶσαν πραγματείαν οὐκ ἀναγκαῖον τὸ διακινῆσαι τούτων ἑκάτερον**).

*) Die nahe Beziehung, welche zwischen unserer Stelle der ersten Har-

Soviel ist jedenfalls festzuhalten: nur aus der Combination der drei vorgeführten Stellen des Aristoxenus lässt sich dessen Ansicht über den Unterschied der Sprechstimme von der Singstimme erkennen. Was er über die erstere sagt, macht genau den Eindruck, welchen auch wir modernen Menschen beim gewöhnlichen Sprechen empfinden: die Silben folgen so rasch auf einander, dass wir nicht im Stande sind ihre Zeitdauer zu messen, obwohl wir uns bewusst sind, dass die einen Silben kurz, die anderen lang sind. Die alten Griechen sprachen ihre Sprache in dieser Beziehung genau wie die heutigen Neugriechen, wie die Deutschen und wie die Engländer.

Meine deutsche Uebersetzung und Erläuterung des Aristoxenus war es, welche dies zuerst ausgesprochen hat.

Henri Weils Recension dieses Buches im Journal des savants, Février 1884, kann sich damit nicht befreunden. Es heisst dort p. 113: „Je ne puis découvrir dans cette page d'Aristoxène rien qui touche à la durée des syllabes. Je crois que le débit des vers grecs différait essentiellement de celui des vers allemands ou anglais. Comment les différences de quantité, qui tiennent une si grande place dans la composition oratoire, auraient-elles été effacées dans la recitation des vers? Ce que les anciens nous disent du nombre oratoire prouve que les brèves et les longues se marquaient très nettement dans le discours, et que l'étendue des sons, l'élément matériel du langage, prévalait dans les langues antiques et leur donnait ce caractère plastique qui distingue l'art des anciens et le tour de leur imagination.“

Dass die griechischen Redner die Länge und Kürze der Vocale genau beachtet haben, steht über allem Zweifel fest. Diese Thatsache wird aber durch die von mir gegebene Interpretation des Aristoxenus keineswegs in Abrede gestellt. Auch die Deutschen und die Engländer können gar nicht anders sprechen, als dass sie die langen Vocale als Längen, die kurzen Vocale als Kürzen zu Gehör bringen; nur ist die alte Schulregel, welche

monik und unserem Psellianischen Fragmente der Rhythmik besteht, erklärt auch die dort § 26 von der *διαστηματική* gebrauchten Worte *διαβαίνουσα γὰρ ἵστησιν αὐτὴν ἐπὶ μιᾶς τάσεως, εἶτα πάλιν ἐφ' ἑτέρας, καὶ τοῦτο ποιοῦσα συνεχῶς — λέγω δὲ συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον.* Es wäre nicht leicht einzusehen, weshalb Aristoxenus auch bei der *διαστηματικὴ κίνησις* den Ausdruck *συνεχῶς* gebraucht, wenn nicht die Aristoxenischen Worte *Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἠρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ* bei Psellus erhalten wären.

sich **aus Quintilian** auch in die modernen Theorien der B
samkeit eingedrängt hat, dass **die Länge die doppelte Länge**
Kürze habe, für die gesprochene Sprache unrichtig. Diese R
hat zuerst Aristoxenus, jedoch für die gesungene Sprache,
gestellt. Für die gesprochene Sprache gilt sie nicht. Die l
Silbe hat zwar auch hier eine längere Dauer als die kurze,
um wie viel die Länge länger als die Kürze ist, das vermö
wir nicht zu empfinden. So war es auch in der Sprache
griechischen Redner, so ist es in der Sprache der grossen
lischen Redner. Ein Sir Robert Peel hat sicherlich die Lä
und Kürzen seiner Sprache ebenso genau eingehalten wie D
sthenes die Quantität des Altgriechischen beachtet hat,
unsere deutsche Beredsamkeit, die sich ja zu einer bedeute
Höhe emporgerafft hat, macht es nicht anders. Quintilians S
regel freilich, die dieser über die Silbenprosodie aufgestellt
kommt weder in der englischen, noch in der deutschen B
samkeit zu ihrem Rechte, so wenig sie für die Beredsamkeit
Alterthums jemals Geltung gehabt hat. Was Henri Wei
Gunsten der griechischen Beredsamkeit gegen meine Interp
tion des Aristoxenus einwendet, beruht wohl eben nur auf
Ansicht, dass bei den alten Rednern die Länge das Dop
der Kürze gebildet habe. Meine Ansicht ist vielmehr dieje
dass die alten griechischen Redner dieselben Normen der Pros
wie die englischen und deutschen Redner beachteten.

Im Einzelnen sagt Weil: „Aristoxène dit qu'il y a des
plus aigus et plus graves dans le discours ordinaire, comme
le chant. Mais quand on chante, chaque son est discret, la
s'arrête sur un son déterminé, le fait durer; et, quand elle p
ensuite à un autre son, la transition se fait brusquement e
sautant, pour ainsi dire, l'intervalle qui sépare les deux s
Hiermit bin ich durchaus einverstanden, auch mit Weils Sch
satze, denn „la transition", die *μετάβασις* ist nach Aristox
auch im Gesange ein *χρόνος ἄγνωστος κατὰ τὸ ποσόν*.
was Henri Weil jenem seinem Satze hinzufügt, damit kann
nicht einverstanden sein. Er fügt hinzu:

> „Au contraire, quand on parle, la voix parcourt cet i
> valle, elle monte et descend la gamme d'une ma
> continue et ne soutient pas à la même hauteur d
> un temps appréciable."

Wenn ich nur verstehen könnte, was das Wort „cet interv

besagen will? Unmöglich lässt sich dasselbe mit dem unmittelbar vorhergehenden „l'intervalle qui sépare les deux sons“, dem unendlich kleinen Zeittheile, welchen die von Aristoxenus sogenannte *μετάβασις* von einem Tone zum anderen einnimmt, identificiren. Mit keinem Worte spricht Aristoxenus etwas aus, was H. Weil durch „la voix parcourt cet intervalle“ wiederzugeben berechtigt wäre. Auch von dem darauf bei H. Weil Folgendem: „elle monte et descend la gamme d'une manière continue et ne soutient pas à la même hauteur durant un temps appréciable.“ Von der Sprechstimme hätte es bei Weil heissen sollen:

> „Au contraire, quand on parle, chaque son n'est pas discret, la voix ne s'arrête pas sur un son déterminé, ne le fait pas durer.“

Damit wäre die Bewegung der Sprechstimme derjenigen der Gesangstimme, die *συνεχὴς κίνησις* der *διαστηματικὴ κίνησις* als „contraire“ gegenüber gestellt, wie denn auch nach Aristoxenus die beiden topischen Bewegungen der Stimme als Gegensätze gefasst werden. Auf der einen Seite gesungene Silben, auf der anderen Seite gesprochene Silben! In beiden Fällen sind es Silben und ihre Zeitdauer, um die es sich handelt. Im ersten Falle ist die Zeitdauer bestimmbar, im zweiten nicht.

H. Weil hat sich um die Interpretation der Aristoxenischen Rhythmik so ausserordentliche Verdienste erworben, dass sein Name mit dem des Aristoxenus fest verbunden bleiben wird, so lange man sich mit diesem Schriftsteller beschäftigt. Dass seine Interpretation des Paragraphen der Aristoxenischen Harmonik das Richtige nicht getroffen hat, dadurch werden Weils Verdienste nicht verringert.

In den „Fragmenten und Lehrsätzen der griechischen Rhythmiker“ war von mir gelegentlich der 5-zeitigen Päone gesagt worden, dass man an dem von Aristoxenus angegebenen Megethos dieses Versfusses, dem *χρόνος πεντάσημος*, nicht zweifeln dürfe, zumal in den Musikbeispielen des Anonymus als *ῥυθμὸς δεκάσημος* ein aus acht päonischen Versfüssen bestehendes Melos vorliege. Aber in diesem 5-zeitigen Rhythmus könne man päonische Versfüsse nur singen, nicht recitiren: das Recitiren im strengen 5-zeitigen Rhythmus lasse sich nur so fertig bringen, dass es unnatürlich und pedantisch klinge; der Recitirende werde päonische Verse etwa als Verse des geraden Rhythmengeschlechtes vortragen, in der Weise etwa wie es Alfred Meissner verlange.

Diese meine Bemerkung über den Vortrag 5-zeitiger Vers
gab Herrn K. Lehrs Veranlassung zu der Aeusserung,
J. H. Schmidt im Stande sei, die Päone im richtigen Mass
lesen. Die oben erklärten Stellen des Aristoxenus haben
in der Ueberzeugung befestigt, dass sämmtliche melische M
der Alten (— nicht die Päone allein —) nur als gesun
Verse im genuinen Rhythmus gehalten wurden, dass sie dag
als gesagte Verse niemals unter Einhaltung ihres melis
Silbenmasses, sondern nur unter Berücksichtigung des rhyt
schen Ictus vorgetragen worden sind. So war es schon in
Rhapsoden-Vortrage der Homerischen Verse, nicht minder in
scenischen Vortrage der dramatischen Trimeter und Tetram
ausser wenn diese Verse als *παρακαταλογή* d. h. zu gleichzei
Instrumentalmusik melodramatisch gesprochen wurden. Hier w
der Declamirende durch gleichzeitige Instrumentalmusik in
Stand gesetzt, an Stelle des *μέλος λογῶδες* den Rhythmus
μέλος μουσικόν treten zu lassen.

Hätte der Rhapsode die epischen Verse nach 4-zeitigen V
füssen vortragen wollen, in denen die Länge genau den dopp
Zeitumfang der Kürze gehabt hätte, so wären sie von der
und Weise des gewöhnlichen Sprechens, in welchem die S
nicht messbar sind, so sehr abgewichen, dass ihre Sprache n
als eine natürliche, dass sie gezwungen, manierirt und pe
tisch hätte erscheinen müssen. Ebenso, wenn der Schausp
auf der Bühne in den rein declamatorischen Stellen den Ia
und Trochäus als einen 3-zeitigen Versfuss hätte vortragen wo
Es wäre unnatürlich gewesen. Anders aber, wenn zum Vort
des Schauspielers in den melodramatischen Partien die Kl
des Aulos oder der Kithara hinzukamen. Dann war es für
Zuhörer hinlänglich motiviert, dass das Sprechen kein gew
liches, dass es vom Gebiet des Natürlichen in das Gebiet
Kunst hinaufgehoben sein sollte. Da nahm man keinen An
daran, wenn der Schauspieler auch im Rhythmus die No
der gewöhnlichen Umgangssprache verliess und dem musikalis
Rhythmus folgte.

Nicht anders wie bei der Parakataloge war es, wenn
Declamation die Orchestik hinzutrat. Hier durfte der Sc
spieler beim Sprechen der Verse den orchestischen Rhyth
einhalten. Dies war der Fall beim Vortrage der *ἰωνικοὶ λ*
wo der Sotadeische Vers auf der Bühne zu Alexandrien

Schauspieler im strengen melischen Rhythmus gesprochen wurde. Hierauf beziehen sich die Worte des Aristides Quintilian p. 32 M.: ῥυθμὸς δὲ καθ' αὑτὸν μὲν ἐπὶ ψιλῆς ὀρχήσεως, μετὰ δὲ μέλους ἐν κώλοις, μετὰ δὲ λέξεως μόνης ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως οἷον τῶν Σωτάδου καί τινων τοιούτων. In der That lässt die Eigenartigkeit des Ionischen Rhythmus, die entschieden artificiose Construction des Ionischen Fusses den Sotadeischen Vers vor allen übrigen als denjenigen erscheinen, bei welchem auch als gesprochenem Verse die Einhaltung des strengen Rhythmus am wenigsten auffällig ist. Vgl. griechische Rhythmik (dritte Auflage) S. 56.

§ 2.

Dionysius von Halikarnass über die Versfüsse der Declamation.

In seiner Schrift περὶ συνθέσεως ὀνομάτων gibt Dionysius von Halikarnass eine kurze Darstellung, nach welchen Gesichtspunkten der Redner in der Wahl und Stellung der Worte zu verfahren hat. Er folgt hierbei den älteren Rhetoren, unter denen selbstverständlich Aristoteles für ihn an erster Stelle steht. Ausserdem ist aber auch Aristoxenus von ihm benutzt. Im 14. Cap. führt er aus „ὡς Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἀποφαίνεται“, dass die Consonanten in Mutae und Liquidae — ἄφωνα und ἡμίφωνα — zerfallen. Schwerlich werde ich mich geirrt haben, wenn ich in der griechischen Rhythmik (dritte Auflage) S. 57 annahm, dass diese Stelle des Aristoxenus über die Buchstaben aus dem ersten Buche der Rhythmik entlehnt ist, jenem Abschnitte, in welchem Aristoxenus von dem in der Sprechstimme zum Ausdruck kommenden Rhythmus handelte. Im 17. Cap. spricht Dionysius von den Versfüssen, welche die Theorie der Beredsamkeit zu beachten hat. Hier wird nicht Aristoxenus citirt, sondern schlechthin οἱ ῥυθμικοί. In der Zeit, welche zwischen Aristoxenus und Dionysius von Halikarnass liegt, müssen Schriften über den Rhythmus verfasst sein, welche dem Dionysius für dies Capitel vorlagen. Die Namen der Verfasser kennen wir nicht. Wir wissen nur, dass im Anfange der römischen Kaiserzeit die musikalische Litteratur eine sehr umfangreiche war. Schon vor dem Musiker Didymos gab es Schriften, welche sich mit dem Unterschiede der Aristoxeneer und Pythagoreer befassten. Dass Dionysius in seinem Capitel von den Versfüssen nicht unmittelbar

aus Aristoxenus schöpft, geht mit Evidenz daraus hervor, d
Dionysius für den Begriff Versfuss ausser der Bezeichnung π
auch ῥυθμός sagt, „τὸ δ' αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν". Der zwe
Ausdruck ist dem Aristoxenus als Bezeichnung des Versfus
durchaus fremd, kommt aber bei Fabius Quintilian und Aristi
Quintilian vor; die früheste Quelle dieses Gebrauches ist el
unser Capitel des Dionysius von Halikarnass.

Dionysius unterscheidet zwischen ἁπλοῦς ῥυθμὸς ἢ πούς u
σύνθετος. Der Rhythmus der ersten Art hat nicht weniger als
nicht mehr als 3 Silben. Im Ganzen will Dionysius 12 einfac
Versfüsse aufgezählt haben. Das vollständige Verzeichniss d
Dionysius von Halikarnass ist folgendes:

Ἁπλοῖ ῥυθμοὶ ἢ ἁπλοῖ πόδες:

Δισύλλαβοι
1. ◡ ◡ ἡγεμὼν ἢ πυρρίχιος
2. – – σπονδεῖος
3. ◡ – ἴαμβος
4. – ◡ τροχαῖος

Τρισύλλαβοι
5. ◡ ◡ ◡ τρίβραχυς, καλούμενος ὑπό τινων χορεῖος
6. – – – μολοττός
7. ◡ – ◡ ἀμφίβραχυς
8. ◡ ◡ – ἀνάπαιστος
9. – ◡ ◡ δάκτυλος
10. – ◡ – κρητικός
11. – – ◡ βακχεῖος
12. ◡ – – ὑποβάκχειος

Von den σύνθετοι ῥυθμοί oder πόδες sagt Dionysius nichts anderes
„οἱ γὰρ ἄλλοι ῥυθμοὶ καὶ πόδες πάντες ἐκ τούτων εἰσὶ σύνθετοι".

Den einzelnen Versfüssen fügt Dionysius je ein Beispiel u
eine Angabe ihres Ethos bei. Es verlohnt der Mühe das ga
Dionysianische Verzeichniss der Versfüsse hier mitzutheilen.

Διονυσίου περὶ συνθέσεως ὀνομάτων κεφ. ιζ'.

Ἐπεὶ δὲ τοὺς ἀριθμοὺς ἔφην οὐ μικρὰν μοῖραν ἔχειν τῆς ἀξιω
τικῆς καὶ μεγαλοπρεποῦς συνθέσεως, ἵνα μή με τις εἰκῇ δόξῃ λέγ
ῥυθμοὺς καὶ μέτρα μουσικῆς οἰκεῖα θεωρίας, εἰς οὐ ῥυθμικήν, οὐδ'
μέτρον εἰσάγοντα διάλεκτον, ἀποδώσω καὶ τὸν ὑπὲρ τούτων λόγον.
δὲ οὕτως· Πᾶν ὄνομα καὶ ῥῆμα καὶ ἄλλο μόριον λέξεως, ὅ τι μὴ μο
σύλλαβόν ἐστιν, ἐν ῥυθμῷ τινι λέγεται· τὸ δ' αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμ

Δισυλλάβου μὲν οὖν λέξεως διαφοραὶ τρεῖς. ἢ γὰρ ἐξ ἀμφοτέρ
ἔσται βραχειῶν, ἢ ἐξ ἀμφοτέρων μακρῶν, ἢ τῆς μὲν βραχείας, τῆς

μακρᾶς. τοῦ δὲ τρίτου τοῦ ῥυθμοῦ διττὸς ὁ τρόπος. ὁ μέν τις ἀπὸ βραχείας, καὶ λήγων εἰς μακράν· ὁ δ' ἀπὸ μακρᾶς, καὶ λήγων εἰς βραχεῖαν· ὁ μὲν οὖν βραχυσύλλαβος, Ἡγεμών τε καὶ Πυρρίχιος καλεῖται, καὶ οὔτε μεγαλοπρεπής ἐστιν, οὔτε σεμνός· σχῆμα δ' αὐτοῦ τοιόνδε·

Λέγε δὲ σὺ κατὰ πόδα νεόλυτα μέλεα.

ὁ δ' ἀμφοτέρας τὰς συλλαβὰς μακρὰς ἔχων, κέκληται μὲν Σπονδεῖος, ἀξίωμα δ' ἔχει μέγα καὶ σεμνότητα πολλήν· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

Ποίαν δῆθ' ὁρμάσω, ταύταν, ἢ κείναν, κείναν ἢ ταύταν;

ὁ δ' ἐκ βραχείας τε καὶ μακρᾶς συγκείμενος, ἐὰν μὲν τὴν ἡγουμένην λάβῃ βραχεῖαν, Ἴαμβος καλεῖται, καὶ οὐκ ἔστιν οὐκ ἀγενής· ἐὰν δ' ἀπὸ τῆς μακρᾶς ἄρχηται, Τροχαῖος, καὶ ἔστι μαλακώτερος θατέρου καὶ ἀγενέστερος· παράδειγμα δὲ τοῦ προτέρου τοιόνδε·

Ἐπεὶ σχολὴ πάρεστι, παῖ Μενοιτίου.

τοῦ δ' ἑτέρου·

Θυμέ, θύμ' ἀμηχάνοισι κήδεσι κυκώμενε.

δισυλλάβων μὲν δὴ μορίων λέξεως διαφοραί τε καὶ ῥυθμοὶ καὶ σχήματα τοσαῦτα· τρισυλλάβων δ' ἕτερα πλείω τῶν εἰρημένων, καὶ ποικιλωτέραν ἔχοντα θεωρίαν. ὁ μὲν γὰρ ἐξ ἁπασῶν βραχειῶν συνεστώς, καλούμενος δὲ ὑπό τινων Χορεῖος, Τρίβραχυς πούς· οὗ παράδειγμα τοιόνδε·

Βρόμιε, δορατοφόρε, ἐνυάλιε, πολεμοκέλαδε·

ταπεινός τε καὶ ἄσεμνός ἐστι καὶ ἀγενής, καὶ οὐδὲν ἂν ἐξ αὐτοῦ γένοιτο γενναῖον. ὁ δ' ἐξ ἁπασῶν μακρῶν, Μολοττὸν δ' αὐτὸν οἱ μετρικοὶ καλοῦσιν, ὑψηλός τε καὶ ἀξιωματικός ἐστι καὶ διαβεβηκὼς ὡς ἐπὶ πολύ· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

Ὦ Ζηνὸς καὶ Λήδας κάλλιστοι σωτῆρες.

ὁ δ' ἐκ μακρᾶς καὶ δυοῖν βραχειῶν, μέσην μὲν λαβὼν τὴν μακρὰν ἑκατέρας τῶν βραχειῶν, Ἀμφίβραχυς ὠνόμασται· καὶ οὐ σφόδρα τῶν εὐσχημόνων ἐστὶ ῥυθμῶν, ἀλλὰ διακέκλασταί τε καὶ πολὺ τὸ θῆλυ καὶ ἀγενὲς ἔχει· οἷά ἐστι ταυτί·

Ἴακχε διθύραμβε, σὺ τῶνδε χοραγέ.

ὁ δὲ προλαμβάνων τὰς δύο βραχείας, Ἀνάπαιστος μὲν καλεῖται, σεμνότητα δ' ἔχει πολλήν· καί, ἔνθα δεῖ μέγεθος περιθεῖναι τοῖς πράγμασιν, ἢ πάθος, ἐπιτήδειός ἐστι παραλαμβάνεσθαι· τούτου τὸ σχῆμα τοιόνδε·

Βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχει.

ὁ δ' ἀπὸ τῆς μακρᾶς ἀρχόμενος, λήγων δ' ἐς τὰς βραχείας, Δακτυλικὸς μὲν καλεῖται, πάνυ δ' ἐστὶ σεμνός, καὶ εἰς κάλλος ἁρμονίας ἀξιολογώτατος, καὶ τόγε ἡρωϊκὸν μέτρον ἀπὸ τούτου κοσμεῖται ὡς ἐπὶ τὸ πολύ· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν.

οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας· οὐκ ἔχοντες δ' εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον. ἕτερον δ' ἀντίστροφόν τινα τούτῳ ῥυθμόν, ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον [τοῦτον] τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλον καλοῦσι· παράδειγμα αὐτοῦ φέροντες τοιόνδε·

Κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

περὶ ὧν ἂν ἕτερος εἴη λόγος. πλὴν ἀμφότεροί γε τῶν πάνυ καλῶν οἱ ῥυθμοί.

Ἓν ἔτι λείπεται τρισυλλάβων ῥυθμῶν γένος, ὃ συνέστηκε μὲν ἐκ δύο μακρῶν καὶ βραχείας, τρία δ' ἔχει σχήματα· μέσης μὲν γὰρ γενομένης τῆς βραχείας, ἄκρων δὲ τῶν μακρῶν, Κρητικός τε λέγεται, καὶ ἔστιν οὐκ ἀγενής· ὑπόδειγμα δ' αὐτοῦ τοιόνδε·

Οἱ δ' ἐπείγοντο πλωταῖς ἀπήνῃσι χαλκεμβόλοισιν.

ἐὰν δὲ τὴν ἀρχὴν αἱ δύο μακραὶ κατασχῶσι, τὴν δὲ τελευτὴν βραχεῖα· οἷά ἐστι ταυτί·

Σοί, Φοῖβε Μοῦσαί τε, συμβῶμεν·

ἀνδρῶδες δὲ πάνυ τοῦτο σχῆμα, καὶ εἰς σεμνολογίαν ἐπιτήδειον. τὸ δ' αὐτὸ συμβήσεται, κἂν ἡ βραχεῖα πρώτη τεθῇ τῶν μακρῶν. καὶ γὰρ οὗτος ὁ ῥυθμὸς ἀξίωμα ἔχει καὶ μέγεθος· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

Τίν' ἀκτάν, τίν' ὕλαν δράμω; ποῖ πορευθῶ;

τούτοις ἀμφοτέροις ὀνόματα κεῖται ῥυθμοῖς ὑπὸ τῶν μετρικῶν, Βακχεῖος μὲν τῷ προτέρῳ, θατέρῳ δὲ Ὑποβάκχειος. οὗτοι δώδεκα ῥυθμοί τε καὶ πόδες εἰσὶν οἱ πρῶτοι καταμετροῦντες ἅπασαν ἔμμετρόν τε καὶ ἄμετρον λέξιν, ἐξ ὧν γίνονται στίχοι τε καὶ κῶλα. οἱ γὰρ ἄλλοι ῥυθμοὶ καὶ πόδες πάντες ἐκ τούτων εἰσὶ σύνθετοι. ἁπλοῦς δὲ ῥυθμός, ἢ πούς, οὔτ' ἐλάττων ἐστὶ δυοῖν συλλαβῶν, οὔτε μείζων τριῶν. καὶ περὶ μὲν τούτων οὐκ οἶδα ὅ τι δεῖ πλείω λέγειν.

Ausser dem 17. ist auch das 20. Cap. derselben Schrift des Dionysius eine Fundgrube für die älteste Theorie der Versfüsse. Hier redet Dionysius von dem Verse Homers:

Αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής,

und sagt dort:

Οὐχὶ συγκατακεκύλισται τῷ βάρει τῆς πέτρας ἡ τῶν ὀνομάτων σύνθεσις; μᾶλλον δ' ἔφθακε τὴν τοῦ λίθου φορὰν τὸ τῆς ἀπαγγελίας τάχος; ἔμοιγε δοκεῖ. καὶ τίς ἐνταῦθα πάλιν αἰτία; καὶ γὰρ ταύτην ἄξιον ἰδεῖν· ὁ τὴν καταφορὰν δηλῶν τοῦ πέτρου στίχος μονοσύλλαβον μὲν οὐδεμίαν, δισυλλάβους δὲ δύο μόνας ἔχων λέξεις. τοῦτ' οὐκ ἐᾷ πρῶτον διεστηκέναι τοὺς χρόνους, ἀλλ' ἐπιταχύνει· Ἔπειθ' ἑπτακαίδεκα συλλαβῶν οὐσῶν ἐν τῷ στίχῳ, δέκα μέν εἰσι βραχεῖαι συλλαβαί, ἑπτὰ δὲ μόναι μακραὶ καὶ οὐδ' αὗται τέλειοι. ἀνάγκη οὖν κατεσπάσθαι καὶ συστέλ-

εσθαι τὴν φράσιν, τῇ βραχύτητι τῶν συλλαβῶν ἐφελκομένην. ἔτι πρὸς ούτοις οὐδ' ὄνομα ἀπ' ὀνόματος ἀξιόλογον εἴληφε διάστασιν· οὔτε γὰρ ωνήεντι φωνῆεν, οὔτε ἡμιφώνῳ ἡμίφωνον, ἢ ἄφωνον γίνεται, ἃ ραχύνειν πέφυκε καὶ διϊστάνειν τὰς ἁρμονίας, οὐδέν ἐστι παρακείμενον. ὼ δὴ διάστασις αἰσθητή, μὴ διηρτημένων τῶν λέξεων, ἀλλὰ συνολισθαίνουσιν ἀλλήλαις καὶ συγκαταφέρονται, καὶ τρόπον τινὰ μία ἐξ ἁπασῶν γίνεται διὰ τὴν τῶν ἁρμονιῶν ἀκρίβειαν. ὃ δὲ μάλιστα τῶν ἄλλων θαυμάζειν ἄξιον, ῥυθμὸς οὐδεὶς τῶν μακρῶν, οἳ φύσιν ἔχουσι πίπτειν ἰς μέτρον ἡρῷον, οὔτε σπονδεῖος, οὔτε βακχεῖος, ἐγκαταμέμικται τῷ στίχῳ πλὴν ἐπὶ τῆς τελευτῆς, οἱ δὲ ἄλλοι πάντες εἰσὶ δάκτυλοι καὶ οὗτοί γε παραδεδιωγμένας ἔχοντες τὰς ἀλόγους, ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων. οὐδὲν δὴ τὸ ἀντιπράττον ἐστὶν εὔτροχον καὶ περιφερῆ καὶ καταρρέουσαν εἶναι τὴν φράσιν ἐκ τοιούτων συγκεκροτημένην ῥυθμῶν.

D. i.:

„Bewegen sich mit dem herabrollenden schweren Felsblock nicht zugleich auch die Worte des Verses, oder vielmehr sind sie nicht noch schneller als die Wucht des Steines? Mir scheint es so. Und aus welchem Grunde? Denn auch das zu erkennen ist der Mühe werth. Der den rollenden Felsblock schildernde Vers hat nicht ein einziges einsilbiges Wort und nur 2 zweisilbige. Dies zunächst bewirkt, dass die von den Silben ausgefüllten Zeiten nicht von einander abstehen, sondern schnell sich an einander drängen.

„Sodann bestehen von den 17 Silben des Verses zehn in je einer Kürze, blos sieben in je einer Länge, und auch diese Längen sind keine vollkommenen Längen. Deshalb muss im Anschluss an die Kürze der Silben auch der Vortrag sich beschleunigen.

„Dazu hat auch das eine Wort keinen bemerkenswerthen Abstand vom anderen. Denn es folgt weder ein Vocal auf einen Vocal, noch ein Halbvocal auf einen Halbvocal, ... was die Rede hart machen und auseinanderreissen würde ...*).

„Was aber vor allem anderen bewundernswerth erscheinen muss: es ist kein Versfuss langer Silben, welche sonst im

*) Die handschriftliche Ueberlieferung ist mangelhaft, wie auch Reiske einsah. Eine Parallelstelle des Dionysius besitzen wir in dessen περὶ τῆς Δημοσθένους λέξεως μ', wo es von dem berühmten Redner heisst: καὶ διὰ τοῦτο φεύγει μὲν ἁπάσῃ σπουδῇ τὰς τῶν φωνηέντων συμβολάς, ὡς τὴν λειότητα καὶ τὴν εὐέπειαν διασπάσας· φεύγει δέ, ὅση δύναμις αὐτῇ, τῶν ἡμιφώνων τε καὶ ἀφώνων γραμμάτων τὰς συζυγίας, ὅσαι τραχύνουσι τοὺς ἤχους καὶ ταράττειν δύνανται τὰς ἀκοάς.

heroischen Metrum Zugang haben, eingemischt, weder ein Spondeus, noch ein Bakchius, ausser am Schlusse des Verses. Die inlautenden Versfüsse aber sind sämmtlich Daktylen und zwar Daktylen jener Art, welche irrationale Silben haben, so dass einige von Trochäen nicht sehr verschieden sind. So steht nichts im Wege, dass der sprachliche Vortrag des Verses ein fliessender und behender sei, da er aus solchen Versfüssen zusammengesetzt ist."

Schon im 17. Cap. hatte Dionysius vom heroischen Metrum unter Anführung des Verses

Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν

gesagt: „Die Rhythmiker behaupten, dass die Länge des Daktylus kürzer sei, als die vollkommene Länge (τελεία). Da sie aber nicht sagen können, um wie viel die Länge des Daktylus länger als die vollkommene Länge ist, nennen sie dieselbe irrational (ἄλογος). Diesem Daktylus lassen sie einen anderen Versfuss entsprechen, welcher mit zwei Kürzen beginnt und auf die irrationale Silbe auslautet; indem sie diesen Versfuss von den Anapästen sondern, bezeichnen sie ihn als κύκλος. Als Beispiel hierfür bringen sie den Vers:

κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

Ueber diese wird an einer anderen Stelle die Rede sein. Uebrigens gehören beide zu den besonders schönen Versfüssen."

Dieselbe Erklärung finden wir auch bei Bakchius p. 23 M.:

Ῥυθμὸς ... συμπέπλεκται ... ἐκ πόσων χρόνων; Τριῶν.
Ποίων; Τούτων χρόνων· βραχυσυλλάβου τε καὶ μακροῦ καὶ ἀλόγου.
Βραχὺς ποῖός ἐστιν; Ὁ ἐλάχιστός τε καὶ εἰς μερισμοὺς ⟨μὴ⟩ πίπτων. Μακρὸς δὲ ποῖος; Ὁ τούτου διπλασίος. Ἄλογος δὲ ποῖος; Ὁ τοῦ μὲν βραχέος μακρότερος, τοῦ δὲ μακροῦ ἐλάσσων ὑπάρχων. ὁπόσῳ δέ ἐστιν ἐλάσσων ἢ μείζων διὰ τὸ λόγῳ εἶναι δυσαπόδοτον, ἐξ αὐτοῦ τοῦ συμβεβηκότος ἄλογος ἐκλήθη.
Χρόνων δὲ συμπλοκαὶ ἐν ῥυθμοῖς πόσαι γίνονται; Τέσσαρες. συμπέπλεκται δὲ βραχὺς βραχεῖ, μακρὸς μακρῷ, ἄλογος βραχεῖ, ἄλογος μακρῷ.

Das zweite Buch der Aristoxenischen Rhythmik, welches περὶ τοῦ ἐν μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ handeln will, gibt vom χρόνος ἄλογος folgende Erklärung:

Ὥρισται δὲ τῶν ποδῶν ἕκαστος ἤτοι λόγῳ τινὶ ἢ ἀλογίᾳ τοιαύτῃ, ἥτις δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται.

Dann gibt Aristoxenus ein Beispiel des irrationalen Versfusses an dem *χορεῖος ἄλογος*: *Ὁ γὰρ τοιοῦτος ποὺς ἄλογον μὲν ἕξει τὸ ἄνω πρὸς τὸ κάτω· ἔσται δ' ἡ ἀλογία μεταξὺ δύο λόγων γνωρίμων τῇ αἰσθήσει, τοῦ τε ἴσου καὶ τοῦ διπλασίου. καλεῖται δ' οὗτος χορεῖος ἄλογος.*

Der *χορεῖος ἄλογος* gehört, wie gesagt, dem *ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός* an, dem Rhythmus der gesungenen Verse; deshalb bestehen die Silben desselben aus *γνώριμοι τῇ αἰσθήσει χρόνοι*, wir würden dieselben ihrem Megethos nach auch durch moderne Noten ausdrücken können, z. B.:

| ♩ ♪ |

Der einen *χρόνος ἄλογος* enthaltende Daktylus des heroischen Verses, von welchem Dionysius spricht, gehört nicht unter die melischen, sondern unter die gesprochenen Verse, gehört nicht dem Vortrage der Sänger, sondern der Rhapsoden an. Hier sind die Silben zufolge der Auseinandersetzung des Aristoxenus keine *χρόνοι γνωρίμοι κατὰ τὸ ποσόν*, sondern *ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν*. Wenn Aristoxenus von den irrationalen Silben des gesungenen Verses die Definition gibt:

> *ἀλογία τοιαύτη, ἥτις δύο λόγων γνώριμων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται,*

so würde die folgende Definition der dem gesagten Verse angehörenden Irrationalität entsprechen:

> *ἀλογία τοιαύτη, ἥτις δύο συλλαβῶν ἀγνώστων τῇ αἰσθήσει ἀνὰ μέσον ἔσται.*

Wie die Silben des gesprochenen Verses *ἄγνωστοι κατὰ τὸ ποσόν* sind, so müssen auch die Versfüsse des gesagten Verses *ἄγνωστοι τῇ αἰσθήσει κατὰ τὸ ποσόν* sein.

Die irrationale Silbe des gesungenen Verses steht ihrer Zeitdauer nach in der Mitte zwischen zwei messbaren Zeitgrössen, z. B. zwischen der einzeitigen und der zweizeitigen.

Die irrationale Silbe des gesprochenen Verses steht mit Rücksicht auf die Zeitdauer in der Mitte zwischen zwei Silben, die beide nicht den Eindruck stätiger rhythmischer Momente machen, die beide nicht nach dem rhythmischen Masse des Chronos protos, weder durch ganze noch durch gebrochene Zahlen zu bestimmen sind, aber welche dennoch den Eindruck einer langen oder einer kurzen Silbe machen.

Im heroischen Verse — so sagten dem Dionysius zufolge die alten Rhythmiker — wird die Länge des Daktylus nicht als wirkliche Länge, sondern als verkürzte Länge, als irrationale Silbe, welche zwischen der Länge und der Kürze in der Mitte steht, kürzer als die gewöhnliche Länge ausgesprochen. Im Vortrage der Rhapsoden erhält — infolge der irrationalen Verkürzung der Längen — der heroische Vers einen hüpfenden Klang, der sich nicht viel vom trochäischen Rhythmus unterscheidet.

In dem Vorstehenden glaube ich von den betreffenden Stellen des Aristoxenus, des Dionysius von Halikarnass, des Bakchius eine genaue Interpretation gegeben zu haben. Dass Dionysius seinen Bericht nicht aus Aristoxenus geschöpft hat, ist bereits oben bemerkt worden. Die Bezeichnung des Versfusses durch *ῥυθμός* ist dem Aristoxenus fremd. Bakchius aber hat seine Einleitung in die musische Kunst aus einer Schrift geschöpft, welche in letzter Instanz auf Aristoxenus zurückgeht. Auch solche Sätze des Bakchius, wie (p. 24 M.) „*Τὸν δὲ ἀνὰ μέσον τῆς ἄρσεως καὶ τῆς θέσεως χρόνον οὐκ ἄξιον ἐπιζητεῖν, ὡς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος. διὰ γὰρ τὴν βραχύτητα λανθάνει καὶ τὴν ὄψιν καὶ τὴν ἀκοήν, πόδα δὲ καὶ σύνθεσιν στοιχείων ἐλαχίστην δεικνύων,*“ sind entschieden Aristoxenischen Ursprungs, wie denn auch vorher von Bakchius p. 22 M. die Aristoxenische Definition des Begriffes *ῥυθμός* citirt war. Für die Angabe des Bakchius über die unmerklich kleine Zeit zwischen der Arsis und Thesis vergleiche man das bei Psellus erhaltene Fragment der Aristoxenischen Rhythmik, in welchem von der unendlich kleinen Zeitdauer der *μετάβασις* die Rede ist. Der von Bakchius gebrauchte Ausdruck *ὡς ὄντα τινὰ τῶν κατὰ μέρος* würde ohne das Aristoxenische Fragment unverständlich sein.

Auch der Satz des Bakchius p. 23 M. über die *χρόνων συμπλοκαί* scheint in einer Partie des ersten Buches der Aristoxenischen Rhythmik sein Analogon gehabt zu haben. Eine vierfache Verbindung wird von Bakchius statuirt:

1) Kürze und Kürze, 3) Irrationale und Kürze,
2) Länge und Länge, 4) Irrationale und Länge.

Wir sind berechtigt diese vier Arten der Silbenverbindung nicht von den Silben des gesungenen Verses, sondern von denen des gesagten Verses zu verstehen. Dann würde Nr. 3 und Nr. 4

›n dem Daktylus der Rhapsoden zu interpretiren sein, welcher
ıch den *ῥυθμικοὶ* des Dionysius aus einem Chronos alogos und
vei Kürzen gebildet wird.

Es ist ein Verdienst August Apels zuerst auf den irrationalen
ıktylus und Anapäst des Dionysius von Halikarnass hingewiesen
haben. Vgl. griechische Rhythmik (dritte Auflage) S. 6.
›ttfried Hermann hatte angenommen, dass in den gesungenen
ɛrsen der Griechen dreizeitige und vierzeitige Versfüsse sich
einander schlossen, gerade wie wenn die moderne Musik auf
ıen $\frac{3}{8}$-Takt einen $\frac{2}{4}$-Takt folgen liesse. Apel glaubte, jene
elle des Dionysius, welche vom irrationalen Daktylus als einem
ɛrsfusse spricht, welcher dem Rhythmus nach dem Trochäus
ɛich stehe, sei ein antikes Zeugniss für die Thatsache, dass in
n gesungenen Versen der griechischen Lyriker der mit Tro-
äen gemischte Daktylus nach der von Dionysius überlieferten
›menclatur ein sogenannter kyklischer Daktylus und dem
ochäus gleichwertig sei. Es sei mithin in den daktylisch-
›chäischen Versen die Verschiedenheit der auf einander fol-
nden dreizeitigen und vierzeitigen Versfüsse nur eine schein-
re, in Wirklichkeit habe ein solcher Daktylus die rhythmische
ɾrm

$\frac{3}{8}$ | ♩. ♬ ♪ |,

Hermanns Auffassung erweise sich somit als verkehrt.

A. Boeckh stimmte in seinen früheren metrischen Studien dem
klischen Daktylus Apels vollständig zu und hielt, auch als er mit
istoxenus bekannt geworden war und sich im übrigen von der
›elschen Theorie lossagte, am kyklischen Daktylus der ge-
ngenen Verse, wenn auch mit einer Modificirung der rhyth-
schen Silbenmessung, fortwährend fest.

F. Bellermann in den „Hymnen des Dionysius und Meso-
ɛdes“ S. 58 spricht seine Ansicht dahin aus: „dass im logaödi-
ɛhen Rhythmus die aus Daktylen bestehenden Takte gleiche
eitdauer haben mit den aus Trochäen bestehenden. . . . Diese
leichheit der Dauer der trochäischen und logaödisch-daktylischen
akte kann man wohl mit Sicherheit aus einer Aeusserung des
ionysius v. Hal. entnehmen. Denn während die Daktylen des
ɛroischen Hexameters wegen der stets untermischten Spondeen

„doch gewiss eigentlich vierzeitig zu messen sind, sagt Dion
„(de comp. verb. p. 282), dass im Homerischen *αὖτις ἔπειτα*
„*δουδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής* der schnelle Sturz des St
„dadurch gemalt werde, dass nur der letzte Fuss ein Spon
„sei; *οἱ δὲ ἄλλοι*, führt er fort, *πάντες εἰσὶ δάκτυλοι*,
„*οὗτοί γε παραδεδιωγμένας ἔχοντες τὰς ἀλόγους, ὥστε μὴ*
„*διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων*. Wenn also selbst die
„ursprünglich vierzeitig eingerichteten, heroischen Hexameter
„Messung der Daktylen zugeschrieben wird, die sie den Troc
„fast gleich macht, so muss man doch glauben, dass, wo
„radezu Trochäen mit Daktylen abwechseln, gar kein Unters
„in der Dauer dieser beiden Füsse mehr stattfindet. Sollen
„mit dem Trochäus, dessen Länge und Kürze sich verhalten
„2 : 1, die drei Silben des Daktylus einerlei Zeitdauer erh
„so wird die Verteilung innerhalb der beiden Extreme li
„müssen, zu denen man kommt, je nachdem man der Länge
„Trochäus

♩ ♪

„die des Daktylus gleich macht und dafür die beiden K
„sehr verkürzt:

♩ 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯

„oder jede Kürze des Daktylus der des Trochäus gleich,
„seine Länge kürzer macht:

♪ ♪ ♪

„denn von diesen Extremen selbst hat das erste Kürzen, die
„der Kürze des Trochäus gar zu sehr abweichen, und das z
„eine Länge, die wieder hinter der Länge des Trochäus zu
„zurückbleibt und vor den nachfolgenden Kürzen nur die
„voraus hat. Bei jedem Mittelweg aber zwischen diesen b
„Extremen erhalten natürlich die einzelnen Silben des Dak
„eine Zeitdauer, die sich nicht genau mit der Dauer der S
„des Trochäus vergleichen lässt, d. h. der Daktylus wird
„tional. Wir drücken dies in unserer Musik durch

♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪

„aus, welche Form zwar, zumal im langsamen Tempo, un
„gleichzeitig begleitendem Achtelrhythmus streng im Verhä
„von 3 : 1 : 2 gehalten werden kann, gemeiniglich aber

„hüpfende, in irrationalen Verhältnissen den Trochäus nach-„ahmende Bewegung bezeichnet. Versucht man in einem mässig „raschen Tempo, zumal mit etwas starker Hervorhebung der „Arsis, die beiden Formen

„und

„mehrmals abwechselnd hinter einander zu singen, so wird man „nach und nach auf einen, beide vermittelnden, Rhythmus kommen, „in welchem sich das Zeitverhältniss der einzelnen Töne nicht „streng angeben lässt, den wir aber nicht anders als durch die „obige Form mit Noten ausdrücken können, und man wird den „Ausdruck des Dionysius sehr bezeichnend finden, der pag. 224 „sagt: *Οἱ μὲν ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς* (nämlich des Dakty-„lus) *τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας* (als die „vollständige zweizeitige Länge), *οὐκ ἔχοντες δὲ εἰπεῖν πόσῳ, „καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον· ἕτερον δὲ ἀντίστροφόν τινα τούτῳ „ῥυθμόν, ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον [τοῦ-„τον] τελευτᾷ, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων, κύκλον καλοῦσι,* „aus welcher Stelle man den heut zu Tage gebräuchlichen Namen „kyklischer, für irrationale Anapästen entnommen hat. Wenn „Dionysius nun in diesen Worten nur die Länge des Daktylus „oder Anapästus irrational nennt, so versteht sich dies von selbst „auch von den Kürzen, die diese irrationale Länge von dem „ganzen, dem Trochäus an Zeitdauer gleichen, Fusse übrig lässt. „Dies ist die zuerst von Apel (s. Metrik § 138 f., § 664 f.) durch-„geführte Theorie der flüchtigen Daktylen, von der die Boeckhsche „(metr. Pind. pag. 43 und 107) darin abweicht, dass nach ihr „der irrationale Daktylus die Verhältnisse 3 : 2 : 2 enthält, und „somit diese Verhältnisse entstehen:

Trochäus = 2 : 1. Daktylus = $1\frac{2}{7} : \frac{6}{7} : \frac{6}{7}$.

„Der Auftakt ist die Schlussthesis eines Taktes, welche entweder „die zugehörige Arsis gar nicht hat, oder doch dadurch, dass „jene Arsis den Schluss des vorhergehenden Verses macht, nicht „in so enger Verbindung, wie in den übrigen Takten, mit ihr „steht. Daher erlaubt er eine freiere Behandlung, und es ist „ebenso bei uns die Neigung vorhanden, die Auftakte durch „Dehnung mehr als andere Thesen hervorzuheben, wie dies bei

„den Alten der Fall war, woher ihre Vorliebe für lange Silbe
„in den Auftakten trochäischer Sechsachteltakte rührt, d. h. i
„den ungeraden iambischen und geraden trochäischen Füsse
„Demgemäss dulden wir auch gleich den Alten auf solche
„eigentlich kurzen Auftakten gewichtige Worte, und können si
„beim Vortrage durch Verlängerung hervorheben, und so wir
„um ein unseren anapästisch-logaödischen Rhythmen entspre
„chendes Beispiel zu wählen, der Sänger in folgenden Verse
„denen man kaum eine andere als die beigesetzte rhythmisch
„Bezeichnung geben kann:

Einen	goldnen	Becher	gab,
Zählt	er seine	Städt' im	Reich,
Den	Becher	nicht zu-	gleich,

„dem Achtel auf Zählt, und ebenso den beiden Sechzehntheile
„auf Einen eine etwas längere Dauer geben, als dem Acht
„auf Den. Aber wir unterlassen es, durch unsere Notirung di
„auszudrücken; nicht deswegen, weil unsere Noten so klei
„Unterschiede nicht bezeichnen können; denn es müsste wol
„möglich sein, Zeichen auch für die kleinsten Verschiedenheit
„zu erfinden; sondern weil jene Verlängerungen überhaupt nic
„durch Zahlenverhältnisse ausgedrückt werden können. Dah
„möchte es auch bei der Uebertragung der alten Melodien
„unsere Noten das Beste sein, diese Verschiedenheiten der Au
„takte nicht zu bezeichnen, wie es auch hier in den anapäs
„schen Versen des zweiten und dritten Gedichtes unterlassen i
„Der Auftakt dieser Verse ist, gerade wie in dem oben g
„brauchten deutschen Beispiele, entweder eine einzige kurze Sil
„und diese kann man nur, wie sonst die kurze Thesis des tr
„chäischen Taktes, durch ein Achtel bezeichnen; oder er beste
„aus zwei kurzen Silben, welche nichts anderes sind, als d
„beiden Kürzen eines daktylischen Taktes, nämlich irrational, u
„welche wir zwar in Verbindung mit der vorhergehenden ir
„tionalen Arsis durch



„bezeichnen; als von der Arsis freigemachten Auftakt aber müss
„wir sie mit

„bezeichnen, jedoch mit der Vorstellung einer etwas grösseren „Dauer, wie in dem obigen Beispiel das Wort Einen; drittens „ist der Auftakt oft auch eine lange Silbe, aber irrational, gleich „dem Auftakt der trochäischen Dipodien; unserer neuern Bezeich„nungsart gemäss ist auch für diesen Auftakt ein Achtel zu „setzen, das man sich aber auch etwas gedehnt denken muss. Wollte „man ein Viertel dafür setzen, und somit aus dieser Thesis und „der Schlussarsis des vorhergehenden Verses einen Zweiviertel„takt machen, so müsste man sich dieses Viertel des Auftaktes „etwas verkürzt denken. Ich habe diese Art, um beiderlei Be„zeichnungen anzubringen, bei den langen Auftakten der iambi„schen Verse des ersten Gedichtes gewählt; sie stellt das hier „stattfindende irrationale Verhältniss ebenso zu schwerfällig vor, „als die andere es zu flüchtig darstellt. Nach der Apelschen „Theorie (§ 364 f.) werden diese Auftakte nicht länger, sondern „nur stärker (sforzando), nach der Boeckhschen (metr. Pind. „pag. 107) so auf Kosten der vorhergehenden Arsis länger ge„sungen, dass eine solche trochäische Dipodie diese Verhältnisse hat:

´ ∪ ´ _ $= 2 : 1 : 1\frac{4}{7} : 1\frac{3}{7}$."

Diese Anschauung Bellermanns über den kyklischen Daktylus hat sich die sämmtliche metrische Litteratur von den Jahren 1854—1885 angeeignet. Ich will gestehen, dass die Rossbach-Westphalsche Metrik den Anfang gemacht hat. Allgemein wird gelehrt, der kyklische Daktylus (in der von F. Bellermann beschriebenen Weise) gehört dem gesungenen Verse des Alterthumes an.

Vereinzelt waren die Stimmen, welche hier zur Vorsicht mahnten. Zuerst Julius Cäsar in den „Grundzügen der griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides Quintilianus 1861".

Dann Bernhard Brill „Aristoxenus' rhythmische und metrische Messungen im Gegensatze gegen neuere Auslegungen, namentlich Westphals, und zur Rechtfertigung der von Lehrs befolgten Messungen. Mit einem Vorworte von K. Lehrs 1870." K. Lehrs hatte sich zur rhythmischen Ausgleichung des daktylischen und trochäischen Versfusses nicht wie Bellermann der Apelschen Auffassung, sondern der Auffassung Johann Heinrich Voss' zugewandt, welcher noch vor Apel gelehrt hatte, dass der mit Daktylen verbundene Trochäus ein vierzeitiger sei:

C | ♩. ♪ |

Bernhard Brill machte zu Gunsten dieses vierzeitigen Trochäus geltend, dass in den Fragmenten des Aristoxenus nirgends vom kyklischen Daktylus die Rede sei.

Seit meiner in Moskau geschriebenen Uebersetzung und Erläuterung der Aristoxenischen Melik und Rhythmik (Leipzig 1883) habe ich gegen B. Brills Bemerkungen nichts einzuwenden. Wenigstens der Aristoxenischen Darstellung des *ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός* ist der kyklische Fuss durchaus fremd, während im ersten Buche der Aristoxenischen Rhythmik bei der Behandlung des in der gesagten Sprache zur Erscheinung kommenden Rhythmus der betreffende Gegenstand in der nämlichen Weise, wie bei den von Dionysius excerpirten *ῥυθμικοί* behandelt worden zu sein scheint. So kann ich denn jetzt auch Herrn Julius Cäsar zugeben, dass die frühere Rossbach-Westphalsche Metrik dem Vorkommen des kyklischen Daktylus eine viel zu grosse Ausdehnung eingeräumt hatte. Die vorliegende dritte Auflage kehrt zur alten Auffassung der G. Hermannschen Metrik zurück, dass Dionysius von Halikarnass vom kyklischen Daktylus des heroischen Verses im Vortrage der Rhapsoden spricht. Sie entsagt der Annahme des Fusses in den gesungenen daktylischen und daktylisch-trochäischen Versen als einer Irrlehre, an deren Verbreitung die früheren Auflagen des Buches sich die grösste Schuld beizumessen haben.

§ 3.
Hebung und Senkung nach Dionysius *περὶ συνθέσεως ὀνομάτων ια'*.

Im elften Capitel *περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* sagt Dionysius:

„Das Intervall, um welches die Sprechstimme (*διαλέκτου μέλος*) steigt oder abwärts fällt, kommt der Quinte am nächsten: um mehr als drei Ganztöne und einen Halbton hebt sie sich nicht empor und um mehr als dies Intervall senkt sie sich nicht in die Tiefe. Die Silben eines Wortes stehen nicht auf derselben Tonstufe, sondern die einen auf einer hohen, die anderen auf einer tiefen, eine dritte wieder zugleich auf beiden. Eine Silbe der letzteren Art nennen wir *περισπωμένη*, sie vereint die hohe und die tiefe Tonstufe; die anderen Silben haben eine jede für sich ihre eigenthümliche Tonhöhe. . . .

Die Instrumental- und Vocalmusik aber gebietet über mehrere Intervalle, nicht blos die Quinte, sondern von der Octave an

lässt sie nicht nur die Quinte, sondern auch die Quarte erklingen, die Terz und den Halbton; wie einige angeben, bringt sie auch den Viertelton zu Gehör. Von den Worten verlangt sie, dass sie dem Melos unterworfen sein sollen, nicht umgekehrt, das Melos den Worten. Ausser vielem anderen lässt sich dies hauptsächlich an den Mele des Euripides klar machen. Derselbe lässt in seinem Orestes die Elektra zum Chore sagen:

Σῖγα, σῖγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
Τιθεῖτε, μὴ κτυπεῖτε. —
Ἀποπρόβατ' ἐκεῖσ', ἀπόπροθι κοίτας.

Von diesen Worten haben die drei ersten

Σῖγα, σῖγα, λευκὸν

im Gesange gleiche Tonhöhe, obwohl beim Sprechen ein jedes von ihnen seine tiefen und hohen Tonstufen hat. Das Wort

ἀρβύλης

hat bei der mittleren Silbe dieselbe Tonhöhe wie auf der dritten, obwohl es unmöglich ist, dass beim Sprechen ein einziges Wort auf zwei Silben den Akut hat. Im Worte

Τιθεῖτε

wird die erste Silbe tiefer, die zweite und die dritte sind oxytonirt und homophon. Das Wort

κτυπεῖτε

ist durch den Circumflex verdunkelt, denn die zwei Silben werden auf der nämlichen Tonhöhe gesprochen. Das Wort

Ἀποπρόβατε

erhält auf der mittleren (dritten) Silbe nicht den Hochton, sondern die Tonhöhe der dritten ist auf die vierte Silbe übergegangen.

Das Nämliche geschieht auch bezüglich der Rhythmen, denn die Prosarede legt weder beim Nomen noch beim Verben der Silbendauer Zwang an und ändert sie nicht, sondern bewahrt die natürliche Dauer der langen und der kurzen Silbe. Die Rhythmik und die Musik aber verändern die Silben durch Verkürzung und Verlängerung, so dass die Silben oftmals der Quantität nach in ihr Gegentheil übergehen."

Beiläufig, diese Stelle des Dionysius über ein Canticum des Euripideischen Orestes ist die einzige, in welcher wir über die Melodiesirung eines classischen Dichtercomponisten etwas Näheres

erfahren. Es ist wenig genug, reicht aber gerade aus, uns von dem Verhältniss eine richtige Vorstellung zu geben, in welchem die natürlichen Silbenaccente des gesprochenen Verses zu der künstlichen Tonhöhe und Tontiefe stehen, die den gesprochenen Vers zu einem gesungenen macht. Die sechs ersten Silben des ersten von Euripides angeführten Verses haben beim Sprechen verschiedene τόνοι, in der ihnen von Euripides gegebenen Melodie sind sie ὁμότονοι, bewegen sich auf einer und derselben Tonstufe, und so nimmt auch in den folgenden Versen die Melodie auf die Wortaccente keine Rücksicht. Ein alter Berichterstatter sagt hier deutlich genug, dass die natürlichen (bis zu einem Quintenintervalle differirenden) Sprachaccente des gesprochenen Verses im gesungenen Verse (im μέλος μουσικόν) ganz verschwinden.

In der griechischen Sprache also sind die Accente, wie Dionysius uns lehrt, Intervallverschiedenheiten der Sprechstimme, wie Aristoxenus sich ausdrückt, die προσῳδίαι der λογῴδης φωνή. Daher auch die Namen τόνος ὀξύς, τόνος βαρύς bei den griechischen, accentus acutus, accentus gravis bei den lateinischen Grammatikern. Sowie die Sprache zum Gesange wird, gehen die natürlichen Accente der Sprache in die von den Sprechaccenten unabhängigen höheren oder tieferen Töne des Gesanges über.

Dass auch in unseren modernen Sprachen die Accente des Sprechens im Allgemeinen das Nämliche sind wie im Griechischen, geben wir schon durch die Ausdrücke „Hochton“ und „Tiefton“ zu erkennen. Freilich drängt sich uns eine den Griechen fremde Vorstellung auf, dass der „Hochton“ nicht blos von den Silben desselben Wortes der am höchsten zu sprechende Vocal, sondern dass er auch der am stärksten zu sprechende Vocal sei. Bei uns modernen Völkern ist der Wortaccent, d. i. der Acut, nicht blos die höchste Tonstufe des Wortes, sondern auch die grösste Tonstärke des Wortes. Beide Eigenschaften, grösste Tonhöhe und grösste Tonstärke, sind nicht so solidarisch mit einander verbunden, dass sie nicht auch von einander getrennt werden könnten. Es kommt hierbei auf die Form des Satzes an, ob er eine Erklärung oder eine Frage enthält*). Geben wir die Erklärung

---

*) H. Helmholtz, die Lehre von Tonempfindungen, 4. Aufl. 1877 S. 392: „Das Ende eines bejahenden Satzes vor einem Punkte pflegt dadurch be-

„wir wollen gehen“,

so ruht der höchste Accent auf dem Worte gehen,

wir wol-len ge-hen

und zwar auf der Wurzelsilbe desselben. Sprechen wir eine Frage aus:

wollen wir gehen?

so legen wir den höchsten Ton ebenfalls auf das Wort gehen, aber nicht auf die Wurzelsilbe, sondern auf die Endsilbe des Wortes:

wol-len wir ge-hen?

Ziehen wir das zweisilbige Wort „gehen“ im ersten wie im zweiten Falle zum einsilbigen „gehn“ zusammen, so kommen auf die eine Silbe gehn zwei Accente. In der Frage kommt auf den Anfang der Silbe der tiefere, auf das Ende derselben der höhere Ton:

wol-len wir gehn?

In der Aussage kommt umgekehrt auf den Anfang der Silbe der höhere, aufs Ende der tiefere Ton:

wir wol-len gehn.

Im letzteren Falle hat die lange Silbe „gehn“ denselben Accent, welchen die Griechen *τόνος περισπώμενος*, die Lateiner circumflexus nennen, und welcher nach Aussage der Grammatiker in der Vereinigung des *τόνος ὀξύς* und des *τόνος βαρύς* besteht:

wir wollen gêhn.

Im zweiten Falle hat die Länge auf der ersten Hälfte den tieferen (*βαρύς*), auf der zweiten den höheren (*ὀξύς*), also einen Accent, welcher der Gegensatz vom griechischen Circumflex ist:

wol-len wir gehn?
wol-len wir gĕhn?

„gêhn“ am Ende einer Aussage hat denselben Accent wie *ζῆν* (eine Vereinigung des Acutes mit darauf folgenden Gravis); „gĕhn“ am Ende einer Frage hat denselben Accent wie *ποιμήν* (eine Vereinigung des Gravis mit darauf folgendem Acut).

---

zeichnet zu werden, dass man von der mittleren Tonhöhe um eine Quarte fällt. Der fragende Schluss steigt empor, oft um eine Quinte über den Mittelton.“

Dass der Accent der griechischen Sprache lediglich Tonhöhe, der Accent der deutschen Sprache nicht nur Tonhöhe, sondern auch Tonstärke ist, beruht darauf, dass im Deutschen der Accent stets auf der Wurzelsilbe des Wortes ruht, welche für die Bedeutung das wesentlichste Sprachelement ist und beim Sprechen den logischen Nachdruck hat.

Daher ist schon in der althochdeutschen Poesie die Wurzelsilbe oder was dasselbe ist die Accentsilbe der Träger des rhythmischen Ictus. Dies ist für die althochdeutschen, für die mittelhochdeutschen und ebenso noch für die neuhochdeutschen Verse der Fall: die Accentsilbe hat nicht blos den höchsten, sondern auch den stärksten Ton des Wortes und ist als solche die rhythmische Accentsilbe des deutschen Verses — auch im gesungenen Verse muss die rhythmische Hebung mit der grammatischen Hebung zusammenfallen.

Im griechischen Verse fällt die rhythmische Hebung mit der grammatischen Hebung nicht zusammen. Der grammatische Accent hat lediglich die Eigenschaft, Tonhebung zu sein, ohne dass auch der logische Nachdruck mit der Tonhebung sich verbindet. Daher hat der griechische Dichter die grammatische Accentsilbe für den rhythmischen Accent unbenutzt gelassen, sowohl im gesprochenen wie im gesungenen Verse. Ebenso gleichgültig wie die grammatischen Hebungen nach der besprochenen Stelle des Dionysius von Halikarnass für die höheren und tieferen Töne des musikalischen Melos sind, ebenso gleichgültig ist sie auch für den rhythmischen Accent. Aus dem von Dionysius angeführten gesungenen Verse des Euripideischen Orest kann man sich sofort überzeugen, dass in der melischen Poesie einerseits die natürlichen Tonunterschiede der Sprachaccente gänzlich verschwinden, andererseits aber auch die Ictussilbe sehr häufig einen τόνος βαρύτερος, die ictuslose Silbe einen τόνος ὀξύτερος hat. Der Rhythmus verlangt es keineswegs, dass sich mit dem Ictus der Hochton verbindet.

Bedenken wir nun, dass die griechische Poesie ursprünglich eine durchaus melische ist, dass sich die Gesetze der Rhythmik und Melik auf dem Gebiete des Gesanges, wo die Wortaccente, wie wir gesehen haben, gegen die mannigfaltigen Töne der Musik verschwinden müssen, herausgebildet haben, so wird es uns keineswegs auffallen, dass die griechische Metrik gegen den Wortaccent durchaus gleichgültig ist und die rhythmischen

Ictussilben unabhängig von den grammatischen Accentsilben bestimmt.

Aber wie ist es bei solchen Metren, die sich von dem melischen Vortrage emancipirt haben, die wie die Hexameter des Epos declamirt werden? Haben es hier die Rhapsoden und Schauspieler wie wir Deutschen beim Recitiren unserer Verse gemacht, haben sie die rhythmische Ictussilbe auch zu einer betonten gemacht? Sie würden es sicherlich so gemacht haben, wenn in der griechischen Poesie wie in der unsrigen der rhythmische Ictus lediglich den betonten Silben zugetheilt wäre. Aber es ist dies nicht der Fall; auch in den zu recitirenden Versen fällt ebenso wie im Melos der *τόνος ὀξύς* häufig genug auf einen leichten, der *τόνος βαρύς* auf einen schweren, den Ictus tragenden Takttheil. Es ist schwerlich zu denken, dass die Griechen, einem nur im Deutschen, aber nicht in ihrer Sprache bestehenden Wortaccent Rechnung tragend, gelesen haben sollten

Τρῶες | δ' αὖθ' ἑ-τέ | ρωθεν ἐ- | πὶ θρω | σμῷ πεδί | οι - ο

anstatt dem eignen Accente zu folgen

Τρῶες | δ' αὖθ' ἑ-τέ | ρωθεν ἐ- | πὶ θρω | σμῷ πεδί | οι - ο

Die hier angedeuteten Noten sollen kein Singen in Intervallen, sondern blos die Tonverschiedenheit des Accentes beim Declamiren bedeuten. Anders als in der zweiten Art können die Griechen ihre Verse nicht declamirt und recitirt haben; uns wird dies freilich nicht leicht, aber den Griechen kann es nicht schwer gefallen sein, da sie von Anfang an das marcato und die Tonhöhe, oder den rhythmischen Ictus und den Hochton, als etwas dem Wesen nach Verschiedenes von einander zu sondern gewohnt waren. Vocalhöhe und Vocalstärke ist nun einmal nicht dasselbe; nur die deutsche Poesie hat beides nach der Freiheit, mit welcher der *ῥυθμοποιός* über das Rhythmizomenon der Sprache gebietet, zusammenfallen lassen. Es wird uns bei einiger Anstrengung nicht schwer fallen, uns beim Recitiren griechischer Verse von unserer deutschen Gewohnheit frei zu machen und auch in der Poesie dem griechischen Accente sein Recht zu geben. Die Griechen vermochten sogar noch etwas, was in dem obigen Schema zwar nicht unbezeichnet geblieben ist, aber uns bei der Natur unsere Sprache zu sprechen wohl unmöglich werden wird,

nämlich im τόνος περισπώμενος auf ein und demselben Vocale von der Höhe in die Tiefe herabzusinken und dessen erste Hälfte als τόνος ὀξύς, die zweite als βαρύς zu sprechen.

Die hiermit gegebene Erörterung will selbstverständlich nicht das Festhalten des griechischen Accentes in den griechischen Versen als etwas für uns Nothwendiges hinstellen, sondern nur über das Verhältniss des griechischen Wortaccentes zum rhythmischen Ictus eine klare Vorstellung geben. Die in der griechischen Poesie bestehende Unabhängigkeit des rhythmischen Ictus vom grammatischen Hochtone ist von A. W. Schlegel absichtlich nachgebildet in dem Verse:



Im dritten und vierten Versfusse hat die Ictussilbe den Tiefton, die ictuslose Silbe den Hochton. Uns ist das etwas Lästiges und Beschwerliches, daher sucht es Schlegel zur rhythmischen Malerei zu benutzen. Den Griechen aber ist es etwas durchaus Gewohntes und Natürliches; ihnen würde unsere Art, ihre Verse mit falschem Accent zu recitiren, ein ebenso falscher Eingriff in die Rechte der Sprache erscheinen, als wenn Jemand in dem vorliegenden Verse Schlegels der ersten Silbe des dritten und vierten Taktes den Hochton, der zweiten Silbe den Tiefton geben wollte. Wir haben dies Beispiel deshalb angeführt, weil sich der Deutsche an ihm die griechische Weise mit leichter Mühe geläufig machen und sie von hier aus auf das Lesen der griechischen Verse anwenden kann.

§ 4.

Unterschied zwischen Versfuss und Takt.

Im Vorhergehenden ist der Vers Homers und der Vers A. W. Schlegels mit Taktstrichen versehen. Zur Erläuterung der dort ausgesprochenen Ansicht über das Verhältniss der Tonhöhe zum rhythmischen Ictus schien dies erspriesslich. Aber im Grunde war es unrichtig, denn der gesagte Vers hat nur Versfüsse, aber er hat keine Takte, die letzteren gehören blos dem gesungenen, nicht dem gesagten Verse an. Der gesagte Vers hat rhythmische Hebungen und rhythmische Senkungen, welche sich zusammen zum Versfusse vereinigen. Aber die Zeitdauer der rhythmischen Hebung und der als rhythmische Senkungen stehenden Silben des gesprochenen Verses ist nicht messbar, d. i. sie lässt

sich nicht auf das einheitliche Mass des Rhythmus, auf den χρόνος πρῶτος zurückführen.

Messbare πόδες hat nicht der Vers des λογώδης ῥυθμός, sondern nur der Vers des ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός. Aristoxenus bezeichnet den nicht messbaren Versfuss des gesprochenen und den messbaren Fuss des gesungenen Verses mit dem gemeinsamen Terminus πούς, obwohl dies Wort ursprünglich dem gesungenen Verse seine Entstehung verdankt, denn in der griechischen Poesie ist der gesungene Vers früher als der gesagte: die griechische Poesie war ursprünglich eine melische, die gesprochene Poesie hat sich erst aus dem Gesange entwickelt*).

Erst durch Aristoxenus sind wir Modernen darauf aufmerksam gemacht worden, dass auch wir in unserer Musik Versfüsse vor uns haben, in der Instrumental-Musik nicht minder wie in der Vocal-Musik. Doch sind wir einmal daran gewöhnt, das Wort Versfuss nur von gesagten Versen, nicht von gesungenen Versen, also blos in der Bedeutung des der Zeitdauer nach nicht bestimmbaren Versfusses zu gebrauchen. Was Aristoxenus im ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός mit dem Terminus πούς bezeichnet, dafür gebrauchen wir Modernen den Ausdruck Takt.

Versfuss und Takt sind wesentlich dasselbe: sowohl der Versfuss wie der Takt hat seine Hebung und seine Senkung. Aber nur der Takt ist eine messbare Zeitgrösse, nur der Takt hat messbare Hebungen und Senkungen zu seinen rhythmischen Abschnitten.

Wir können hiernach den Unterschied der gesungenen von den gesagten rhythmischen Versen folgendermassen ausdrücken:

> Der gesagte Vers hat Versfüsse, der gesungene Vers hat Takte.

Diese Definition ist für die Verse des Alterthums wie die der modernen Welt zutreffend: sie enthält den obersten Grundsatz aller rhythmischen Metrik.

§ 5.

Rhythmuslose Verse.

(Alttestamentliche, Koran-Verse.)

Nicht sowohl der Rhythmus als vielmehr die Gleichförmigkeit der Rede ist das oberste Princip der Metrik. Die Gleich-

*) Vgl. griech. Harmonik § 2.

förmigkeit kann darin bestehen, dass die auf einander folgenden Sätze dem Inhalte nach gleich sind, d. h. dass derselbe Satz zum zweiten Male mit anderen Worten ausgesprochen wird. Das ist das Princip der alten hebräischen Poesie, der sogenannte Parallelismus membrorum, der Gedanken-Parallelismus der auf einander folgenden Satzglieder.

Die alttestamentlichen Handschriften gewisser poetischer Werke, z. B. der Psalmen, sind nach dem Parallelismus membrorum in Versabsätzen geschrieben, z. B. Psalm 1:

1) Wohl dem der nicht wandelt im Rathe der Gottlosen,
noch tritt auf den Weg der Sünder,
noch sitzet, da die Spötter sitzen;
2) sondern hat Lust zum Gesetze des Herrn
und redet von dem Gesetze Tag und Nacht.

Man nennt dies gewöhnlich zwei Verse. Aber richtiger sind diese 2 Sätze als 2 Strophen aufzufassen, die erste als dreigliedrige, die zweite als zweigliedrige Strophe.

Vielfach hat man versucht in den althebräischen Versen einen Rhythmus zu finden. Man hat gemeint in der Form, wie in den masoretischen Handschriften der hebräische Wortlaut vorliegt, ist der Rhythmus der hebräischen Worte unkenntlich geworden; die Masoreten haben die Consonanten mit Vocalen versehen und können hierbei unmöglich immer das Richtige getroffen haben. Läge uns die richtige Vocalisation vor, so würden sich Silben von der Beschaffenheit ergeben, dass diese gleich den übrigen Poesien des Alterthums ein nicht zu verkennendes Metrum darböten. Dergleichen Versuche haben es aber bis jetzt zu keiner allgemeinen Anerkennung bringen können. Das einzig Sichere, was sich bis jetzt als Princip der althebräischen Versification erkennen lässt, ist der Parallelismus membrorum.

Eine ähnliche Bewandtniss wie mit der gegen das Silbenmass durchaus gleichgültigen Versification der alten Hebräer hat es auch mit der Versification des Arabischen Koran, wo die auf einander folgenden Sätze durchaus denen der Prosarede gleichen. aber im Auslaute durch gemeinsamen Reim — keineswegs einen strengen Reim in unserem Sinne — mit einander vereint sind. Diese Eigenthümlichkeit der Koran-Versification zeigt sich auch in den altarabischen Gedichten epischen Inhaltes, welche mit dem Namen Makamen bezeichnet werden.

§ 6.

Rhythmische Verse indogermanischer Völker.

Die nur auf dem Gedankenparallelismus beruhende Versifica-
n der alten Hebräer und die Makamen-Versification der Araber
id die einzigen Arten rhythmusloser Metrik. Die den Semiten
gegenüberstehenden indogermanischen Völker sind die Repräsen-
nten der rhythmischen Versification. In der neuesten Zeit hat
n angefangen, den Ausdruck rhythmischer Vers im Gegen-
tze zum quantitirenden oder silbenmessenden Verse zu ge-
auchen. Aber auch die silbenzählenden Verse gehören unter
e Kategorie der rhythmischen Verse. Die Sprache ist etwas
gebenes, völlig Fertiges und Abgeschlossenes, das an sich
it dem Rhythmus nichts zu thun hat. Erst der Künstler, der
ιητής, der Dichter oder Dichter-Componist, macht die Sprache
künstlerischer Freiheit zum Rhythmizomenon, wie Aristoxenus
gt, indem er ihr den Rhythmus aufprägt. Aber obwohl an
h ohne Rhythmus, bietet die Sprache dem Dichter-Componisten
wisse Eigenthümlichkeiten dar, die derselbe gleichsam als Hand-
be benutzen kann, wenn er sie dem Rhythmus unterwerfen
ll. Zunächst eine Handhabe für das rhythmische Zeitmass.
nn die sprachlichen Silben haben an sich eine quantitative
rschiedenheit: der lange Vocal braucht eine längere Zeit, um
sgesprochen zu werden, als der kurze, und wiederum spricht
n consonantisch-offene Silben leichter und schneller aus, als
lche, welche durch einen oder mehrere Consonanten geschlossen
d. Der Dichter-Componist kann sich an die hier gegebene
türliche Zeitdauer der Sprachsilben anlehnen, wenn es sich
rum handelt, sie zu Versfüssen von bestimmter Zeitdauer zu
reinen.

Eine Versification dieser Art bezeichnen wir als quanti-
ende (silbenmessende), die auf diesem Princip beruhenden Verse
s quantitirende Verse.

Sodann bietet die Sprache auch eine Handhabe für die Ver-
endung der Silben als rhythmischer Hebungen. Denn die
lben unterscheiden sich durch verschiedene Accente, durch
ochton und Tiefton, in deren Folge wir diejenige Silbe, welche
rch einen höheren Accent vor den übrigen Silben desselben
ortes hervortritt, als accentuirte Silbe oder Accentsilbe be-
ichnen. Der Rhythmopoios kann diese natürliche Eigenschaft

der Sprache insofern für den rhythmischen Accent benutzen, er die Accentsilben zu rhythmischen Ictussilben wählt. Es wenigstens Wortaccent und rhythmischer Ictus immerhin et Analoges, wenn auch keineswegs dasselbe; denn der Wortacc beruht auf der Höhe und Tiefe, der rhythmische Ictus auf Stärke des vocalischen Elementes. Nur in der germanisc Sprache ist es anders, hier bedingt der — nur auf der Wur silbe ruhende — Wortaccent, ausser der grösseren Tonhöhe a die Stärke, das Marcato des Vocals. Diejenige Versificat welche wie die germanische die sprachlichen Hebungen als rh mische Hebungen verwendet, nennen wir eine accentuirende, Verse bezeichnen wir als accentuirende Verse.

Aber der Rhythmopoios, der nach künstlerischer Frei die Sprache zum Träger des Rhythmus macht, ist keinesw für das rhythmische Zeitmass und den rhythmischen Ictus an genannten Eigenthümlichkeiten der Sprache gebunden; die nutzung derselben steht ihm frei, aber ist keineswegs nothwen Es lässt sich hier eine vierfache Nothwendigkeit denken.

Erstens: Der Dichter richtet sich in Beziehung auf rhythmische Zeitmass nach der natürlichen Silbenprosodie zugleich in Beziehung auf den rhythmischen Ictus nach Wortaccente. Aber diese gleichzeitige Berücksichtigung be Spracheigenthümlichkeiten kommt in der Wirklichkeit nicht wenn man nicht gewisse Erscheinungen beim Uebergange altgriechischen in die byzantinische Poesie hierher ziehen

Zweitens: Der Dichter macht die natürliche Quantität Silben zur Grundlage des rhythmischen Masses, aber er bestin den sprachliche Ictus nach künstlerischer Freiheit, ohne auf Wortaccent Rücksicht zu nehmen. Wir nennen eine Poesie welcher in der hier angegebenen Weise die Sprache zum Rh mizomenon gemacht ist, eine quantitirende Poesie.

Drittens: Umgekehrt schliesst sich der Dichter in ziehung auf den rhythmischen Ictus dem Wortaccente an, er bestimmt die rhythmische Zeitdauer der Silbe nach eige künstlerischen Ermessen, ohne auf die natürliche Prosodie R sicht zu nehmen. Eine Poesie, die in solcher Weise die Spra zum Rhythmizomenon macht, nennen wir eine accentuire Poesie.

Viertens: Der Dichter bestimmt die rhythmische Zeitd unabhängig von der natürlichen Silbenquantität und ebenso a

den rhythmischen Ictus unabhängig vom grammatischen Wortaccent. Dies ist weder eine quantitirende noch accentuirende Poesie, während die an erster Stelle genannte eine zugleich quantitirende und accentuirende ist. Wir bezeichnen diesen Gegensatz zur accentuirenden und zugleich zur quantitirenden Versification als das Princip des rhythmisch-freien Verses: der Vers hat sowohl rhythmische Accente wie Versfüsse von messbarer Zeitdauer, aber es ist darin weder der Sprachaccent noch die natürliche Silbendauer zum Regulativ der Versfüsse gemacht, höchstens wird auf die Silbenzahl Rücksicht genommen, und in diesem Falle liegt eine silbenzählende Versification vor, welcher ebensowohl der Sprachaccent wie die Silbenmessung gleichgültig ist.

Die griechische Poesie hat die Sprache nach der zweiten der hier angegebenen vier Arten zum Rhythmizomenon gemacht, sie hat eine quantitirende (silbenmessende) Versification ausgebildet. Die Posien anderer indogermanischen Völker haben die anderen Arten rhythmischer Versification eingeschlagen. Um den Standpunkt der griechischen Metrik in ihrer Eigenthümlichkeit zu erfassen, ist es nothwendig, die Versification der den Griechen verwandten Völker zur Vergleichung herbeizuziehen.

Ausser den Griechen hat sich nur ein einziges indogermanisches Volk, nämlich die Inder, durch selbständige Entwickelung auf den quantitirenden Standpunkt gestellt; ein anderes, nämlich die Römer, hat denselben den Griechen abgelernt.

Der andere asiatische Zweig der Indogermanen, das Volk der Iranier, steht ursprünglich auf dem zuletzt genannten Standpunkte der poetischen Form: seine Poesie ist weder quantitirend noch accentuirend, sondern verfährt für beide Grundbedingungen des Rhythmus mit völliger Freiheit.

Die Indogermanen des westlichen Europa vertreten den Standpunkt der accentuirenden Poesie, nämlich die Germanen und früherhin, ehe sie mit den Griechen in Berührung kamen, auch die Römer und deren altitalische Stammesgenossen.

Sonderbar, dass im Mittelalter nicht blos die Romanen, nachdem sie die Weise der griechischen Poesie aufgegeben, zur accentuirenden Poesie zurückkehren, sondern auch die Byzantiner dieser Form der Poesie anheimfallen. Nur die Indogermanen Asiens repräsentiren im Mittelalter und in der Neuzeit den quantitirenden Standpunkt: die Inder, indem sie die alte

quantitirende Weise behaupteten, und die Iranier, indem sie von dem semitischen Volke der Araber die Form der quantitirenden Poesie, wie einst die Römer von den Griechen annahmen.

Bei keinem der indogermanischen Völker aber ist die Poesie zugleich eine quantitirende und accentuirende; es ist diese oben als erste Kategorie hingestellte Stufe, wie wir bereits erwähnt haben, zu keiner praktischen Ausführung gelangt. Der als vierte Kategorie hingestellte Standpunkt, der mit voller Willkühr verfährt und weder auf Quantität noch auf Accent Rücksicht nimmt, scheint historisch der erste zu sein; es ist die Stufe einer primären Poesie auf der einst alle Indogermanen gestanden zu haben scheinen.

Versende.

Ehe wir nun diese verschiedenen Arten der poetischen Form näher zu skizziren versuchen, müssen wir vorher noch darauf hinweisen, dass allen Poesien indogermanischen Völker die Abschnitte der griechischen Rhythmik und Metrik gemeinsam sind: Strophen, Perioden, Kola, Takte und Takttheile. So verschieden sie nun auch das sprachliche Rhythmizomenon in Bezug auf Silbenzeit und Ictus verwenden, so stimmen sie doch darin überein, dass nicht nur mit dem Schluss des Systems oder der Strophe regelmässig ein Gedankenabschnitt beendet ist, sondern dass auch das Ende der Periode fast regelmässig mit einem Satzende zusammenfällt, ja dass sogar die Grenzscheide zweier zu einer Periode vereinter Kola sich mit einem logischen Abschnitte innerhalb des Satzes zu verbinden strebt, in jedem Falle aber durch ein Wortende oder eine Cäsur bezeichnet ist. So machen es die Inder, Iranier und Germanen der alten Zeit, so auch unsere heutige Poesie. Nur allein die Griechen haben sich über diese Einheit der logischen und rhythmischen Abschnitte hinausgesetzt: es genügt ihnen schon, wenn am Ende der Periode nur ein Wortende stattfindet.

§ 7.

Rhythmisch-freie (silbenzählende) Versification der alten Iranier (Avesta-Verse)*).

Auf diesem Standpunkte steht die Poesie des alten Zend-Volkes. Man bezeichnet mit diesem Namen die alten Bewohner

*) Nach des Verfassers Aufsatze „Zur vergleichenden Metrik der indogermanischen Völker“ in Kuhns Zeitschrift für vergleichende Sprach-

stlichen Iraniens, in deren Sprachen die heiligen Urkunden
hura-mazda-Religion, genannt Avesta oder Zend-Avesta,

ng Bd. 9, 1860 S. 437 ff. Nach der Besprechung der altindischen
Ietrik heisst es dort: „Die heilige Avesta-Litteratur der alten Iranier
ır viel späteren Ursprungs als die Veden-Litteratur der alten Inder,
ir wissen, dass auch in der späteren Zeit oft noch das Alte in ur-
licher Reinheit bewahrt sein kann; ein Satz, von dem namentlich die
chende Grammatik so mannigfaltige Belege gibt. Der grösste Theil
esta ist in Prosa geschrieben; zuerst hat Westergaard in seiner Aus-
1852) einen nicht gerade kleinen Theil des Yaçna nach Angabe der
hriften als Verse und Strophen drucken lassen. Schon vorher hatte
erfasser dieses Aufsatzes gesehen, dass einzelne Partien metrisch
ich erkannte namentlich ein dem indischen Çloka analoges Metrum
9ha des Yaçna, einer Partie, die sich durch ihren Inhalt von dem
ı wesentlich unterscheidet und die Reste altepischer Poesie enthält,
en Sagen von Yima und den Drachen tödtenden Helden, freilich in
ıng gesetzt zu den neuen Dogmen der Zarathustra-Religion. Und
die darauf erscheinende Ausgabe von Westergard gerade diese Stelle
sa gab und nur im zweiten Theile des Yaçna, in den sogenannten
atha's nach Versen und Strophen abtheilte, so bin ich doch der
eugung geblieben, dass jene epische Stelle die ursprünglichsten und
ı Metren hat. Doch worin besteht die Metrik des Avesta? Hierüber
ines Wissens noch keiner der Zendphilologen gehandelt und so wird
l zu entschuldigen sein, wenn ein Unberufener von keinem anderen
n metrischen Standpunkte einen ersten Versuch unternimmt, jenen
tand zu erläutern und hierdurch wenigstens die Frage anzuregen.
e Richtigkeit meiner Bemerkungen will ich nicht einstehen, doch
ich den Blick der Fachmänner auf dieses höchst interessante Thema
en und sie zu einem weiteren Eingehen in diese Untersuchung auf-
; nonum post denique messem quam coepta est nonamque edita post
ı, mithin habe ich die legitime Frist innegehalten."
e Nachschrift des Aufsatzes lautet: „Nachdem dieser Aufsatz schon
Zeit niedergeschrieben ist, kommen mir die Gatha's des Zarathustra
. Martin Haug zu Händen. Ich ersehe aus der Vorrede, dass eine
ere Abhandlung, die dem zweiten Hefte beigegeben werden soll, sich
nderem auch über das Metrum der Avestalieder verbreiten wird. In
elbstanzeige seiner Schrift, die Hr. Haug im „Auslande" gegeben
ingt er vorläufig die Notiz, dass das sechzehnsilbige Metrum der
ahunavaiti mit dem Çlokenmetrum, dem sechzehnsilbigen Anushtub,
h sei. Dieser Vergleich ist nicht richtig. Mit dem Anushtub
vielmehr das Metrum von Yaçna cap. 9 überein, einem Stücke, bei
ın freilich noch nicht erkannt hat, dass es Verse enthält. Der Car-
nkt, auf welchen es ankommt, ist die Cäsur; sie ist neben der
ıhl das einzig feste Regulativ der Zendmetrik und, wie man aus
446 von mir gegebenen Abdruck dieser Stelle gesehen haben wird,
er die Cäsur des sechzehnsilbigen Verses gerade in die Mitte,
l der sechzehnsilbige Ahunavaiti-Vers durch die Cäsur in zwei un-

geschrieben sind. Nur ein geringer Rest davon hat die Zeit Alexanders des Grossen überdauert, ein Theil in Prosa, ein anderer in metrischer Form. Die metrische Partie sind Lieder hymnodischen Inhaltes, genannt gâthâs, d. i. ᾠδαί, in den Handschriften nach der Verschiedenheit des Metrums geordnet und in Verse und Strophen abgetheilt. Auch innerhalb der prosaischen Partie findet sich ein metrisches Stück, ein Rest alter epischer Poesie.

Die metrische Form des Verses oder der Periode ist durch nichts charakterisirt als durch bestimmte Silbenzahl und eine bestimmte Verscäsur. Jener Rest epischer Poesie ist in Versen von 16 Silben mit einer Cäsur nach der achten gehalten, deren Schema wir folgendermassen bezeichnen müssen:

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑

Mit dem Verse ist meist ein Satz abgeschlossen, die beiden Hemistichien oder rhythmischen Reihen stellen sich gewöhnlich durch den Sinn als zwei getrennte Satzhälften dar. Je zwei Verse schliessen sich dem Inhalte nach zu einer distichischen Strophe zusammen.

Das einzige Princip der Avestametrik ist die bestimmte Anzahl von Silben in den fortwährend durch Cäsur von einander abgeschlossenen rhythmischen Gliedern. Ueber dies Princip der Silbenzählung haben sich mir folgende Gesetze herausgestellt:

---

gleiche Theile getheilt wird, ein siebensilbiges und ein neunsilbiges Hemistichion. Hr. Mart. Haug sagt p. 13 des Vorwortes seiner Gathaausgabe „Das Metrum der Verse ist öfter gestört und bietet zu einer kritischen Textesconstitution nur geringe Hülfe.“ So wahr der erste Theil dieses Satzes ist, so unwahr ist der zweite: ist einmal das Wesen des Metrums erkannt, dann gewährt es ein geradezu unschätzbares Mittel, den ursprünglichen Wortlaut des Textes wieder herzustellen. Steht es z. B. fest, dass Yaçna aus Hekkaidekasyllaben mit einer Cäsur in der Mitte besteht, so hat man hierin ein festes — natürlich nicht das einzige — Regulativ für die Textkritik. Den von mir bei dem Abdruck dieser Stelle s. 446 nach jenem Regulativ vorgenommenen Veränderungen wird man wohl ihre Berechtigung nicht versagen können.

Schliesslich wiederhole ich noch einmal, dass ich das über den unbestimmten Schluss des Avestaverses Gesagte nur als eine vorläufige Ansicht hingestellt habe, die ich gern aufgeben werde, sobald die eingehende Forschung der Fachmänner hier bestimmte Gesetze erkannt haben wird. Im Yaçna 9 scheinen die meisten Verse trochäisch zu schliessen. Hätten wir vielleicht trochäischen Grundrhythmus anzunehmen? (Ich konnte nicht näher darauf eingehen.)“

1) Ein jeder Diphthong, mag er durch Guna oder durch Epenthese des ĭ oder ŭ entstanden sein, gilt als eine Silbe mit Ausnahme der Combination ěê. Der Diphthong, wie aoi, wird zweisilbig gelesen, ausser wenn der dritte Vocal durch Epenthese entstanden ist, wie paoirjo. In diesem Falle bilden die Vocale eine Silbe. Der Diphthong in armaiti scheint zweisilbig zu sein.

2) Das kurze ĕ gilt nur dann als eine eigene Silbe, wenn es auch im Indischen einem Vocale entspricht, nicht aber in Formen wie kacĕtwân, huarĕdarĕço, wo es ein dem Avesta eigenthümlicher Hilfsvocal ist. Das dem r-Vocale entsprechende ĕrĕ ist einsilbig.

3) Die Halbvocale j und v können willkürlich, wie in den Veden, als Vocale gelesen werden und dann eine besondere Silbe bilden; w aber wird niemals vocalisirt.

4) Die dem Indischen sva entsprechende Combination ṇuha ist einsilbig und demnach ṇvha zu sprechen.

Es folgen nunmehr einige distichische Strophen, die wir in dem ersten Theile des Yaçna unter den Prosa-Resten finden:

Kaçĕthwām paoirjo Haoma maskjo | açtvaithjāe hunūta gaethjāi,
kā ahmāi ashis ĕrĕnāvi, | ćit ahmāi ǧaçat ājaptem? ‖

Vivaṇvhāo mām paoirjo maskjo | açvaithjāe hunūta gaethjāi,
hā ahmāi ashis erenāvi, | tat ahmāi ǧaçat ājaptem. ‖

jat he puthro uçzajata, | jo Jimo xaeto huāthwo,
hvarĕnaṇvhaçtemo zātanām, | huarĕdarĕço maskiānām. ‖

In deutscher Uebersetzung:

Wer hat als der Menschen erster | dich verehrt auf Erden, Homa?
Welcher Lohn ist ihm geworden, | welche Ehre ward zu Theil ihm?

Vivaswan, der Menschen erster | hat auf Erden mich verehret;
solcher Lohn ist ihm geworden, | solche Ehre ward zu Theil ihm:

dass als Sohn ihm ward geboren | König Jima der erhabene,
der erlauchteste der Menschen, | aller Menschenkinder Heiland.

Es werden im Ganzen fünf Gathas unterschieden. 1. Gatha ahunavaiti Nr. 28—34, 2. Gatha uçtavaiti (43—46), 3. Gatha spentamainju (47—50), 4. Gatha vohuxathra (51), 5. Gatha vahiçtoiçti (53). Die zu demselben Gatha gehörenden Gedichte haben alle ein und dasselbe Metrum; — natürlich hat der Sammler nicht vermeiden können, dass sich oftmals in ein Lied ein zu

einem alloiometrischen Liede gehörender Vers eingedrängt hat. Dem Ordner ist also die alte Zendmetrik nicht unbekannt, und wir werden jene Benennungen der Gathas, welche zum grössten Theile von dem Anfangsworte des ersten Liedes der einzelnen Gathas entlehnt sind, wohl schwerlich von etwas anderem als von dem Metrum verstehen können.

Wir gewinnen somit ein Stück von der metrischen Terminologie des Avesta. Im Metrum spentamainju folgen Strophen auf einander, welche aus drei Versen der Form

* * * *, * * * *, * * * |

bestehen, die an die katalektischen Trimeter der Griechen erinnern.

Das Metrum uçtavaiti verbindet den nämlichen Vers zu tetrastichischen Strophen.

Das Metrum vohuxathra besteht aus dem 14-silbigen Verse

* * * *, * * * | * * * *, * * * |,

der in der Mitte stets eine Cäsur hat.

Das Metrum vohuxathra erinnert an das griechische Asynarteton (Hephaest. p. 56 W.)

Δήμητρι τῇ πυλαίῃ | τῇ τοῦτον οὐκ Πελασγῶν.

Das Metrum ahunavaiti besteht aus tristichischen Strophen des 16-silbigen Verses

* * * *, * * * | * * * *, * * * *, * * |,

der ebenfalls eine regelmässige Cäsur, jedoch nicht in der Mitte, sondern nach der siebenten Silbe enthält; dem Metrum ahunavaiti würde ein griechisches Asynarteton der Form

◡ – ◡ – ◡ – ◡ | ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡

entsprechen.

Die bisherige Kenntniss der Zendsprache und namentlich ihrer Prosodie ist noch sehr lückenhaft; von ihrem Wortaccente wissen wir gar nichts. Aber aus dem Vorkommen desselben Wortes an verschiedenen Stellen desselben Metrums ergibt sich, dass die Avesta-Poesie so wenig wie die indische und griechische auf den Wortaccent Rücksicht nimmt; es scheint aber auch die Prosodie unberücksichtigt zu sein. Nach dem bisherigen Stande der Zendphilologie müssen wir sagen, dass die Poesie des Avesta weder eine quantitirende noch eine accentuirende, sondern lediglich silbenzählende ist. Ein Rhythmus aber muss in ihr ge-

rrscht haben, denn wozu wäre sonst die Gleichförmigkeit der lbenzahl, der Cäsur und der Versanzahl in der Strophe so nau beachtet? und sicherlich musste der Rhythmus mit diesen etrischen Eigenthümlichkeiten im Zusammenhange stehen. Ohne stimmte Zeitintervalle und ohne einen Unterschied des rhyth- schen Ictus ist kein gesungener Vers zu denken, beides muss n Zendversen unabhängig von der natürlichen Silbenprosodie d dem Wortaccente gegeben sein. Es wird dies gar nicht so hr auffallen, wenn wir bedenken, dass die Gatha-Verse Gesang id und dass im Gesange einerseits die höheren und tieferen rachaccente verschwinden, indem an deren Stelle eine grössere annigfaltigkeit von höheren und tieferen Tönen tritt, anderer- its aber auch die gesungenen Silben meist eine längere Zeit- uer erhalten als im gewöhnlichen Sprechen und mithin also ch die gewöhnliche Silbendauer aufgegeben wird. In Beziehung f den Ictus machen es die Griechen ebenso wie das Zendvolk, Bezug auf die Zeit dagegen machen sie die natürliche Silben- uer zum Regulator.

Wir sehen nun aber, dass dem sprachlichen Rhythmizomenon Bezug auf das rhythmische Kolon Rechnung getragen ist, denn e rhythmische Reihe ist stets durch eine feste Silbenzahl und ortcäsur bestimmt. In dem oben nach dem Silbenschema an- gebenen epischen Verse enthält jedes rhythmische Kolon genau ht Silben. Hier lässt sich nun nichts anderes denken, als dass ese acht Silben im continuirlichen Wechsel die schweren und ichten Takttheile darstellen, entweder mit vorangehendem hweren Takttheile

⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ | ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓

ler mit vorangehendem leichten Takttheile

⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́ | ◡ ◡́ ◡ ⏓́ ⏓ ⏓́ ⏓ ⏓́

ine jede Reihe muss eine Tetrapodie (vier Versfüsse) enthalten, r ganze Vers eine Verbindung von zwei tetrapodischen Glie- rn, nach griechischer Nomenclatur ein Tetrametron sein. Es ist eses Tetrametron aber wahrscheinlich weder ein trochäisches, ch ein iambisches zu nennen; denn weshalb sollte der als hwerer Takttheil stehenden Silbe eine noch einmal so lange auer angewiesen sein als dem leichten Takttheile? Am nächsten egt, dass die beiden Takttheile gleich lang sind. Wollen wir ir die beiden Takttheile die für unsere deutsche Metrik ein-

geführten Termini Hebung und Senkung gebrauchen, so werden wir wohl das Wesen der alten Avesta-Metrik richtig dahin bestimmen, dass wir sagen: das Kolon besteht aus einer continuirlich wechselnden Folge von Hebungen und Senkungen, aber die Hebung ist unabhängig vom Wortaccente, ebenso wie die Taktzeit unabhängig von der sprachlichen Prosodie ist. Das erstere hat er mit dem griechischen, das letztere mit dem germanischen Verse gemein: das in ihm befolgte rhythmische Princip ist die Indifferenz zwischen den Gegensätzen des Griechischen und Germanischen.

Es wird nun in dem Folgenden durchaus wahrscheinlich werden, dass dieser Standpunkt der alten iranischen Metrik der primäre Ausgangspunkt für die Metrik der sämmtlichen indogermanischen Völker ist. Es steht damit nicht im Widerspruche, dass am Ende der Entwickelung die poetische Form einiger indogermanischen Völker nahezu auf diesen elementaren silbenzählenden Standpunkt zurücksinkt (Byzantiner und Romanen, die indes immer noch zugleich in sofern das accentuirende Princip festhalten, als wenigstens am Schlusse des Verses Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus stattfindet).

§ 8.

Uebergangsstufe von der silbenzählenden zur quantitirenden Metrik.

Die Veda-Poesie der Inder.

Von allen indogermanischen Völkern sind den Iraniern die Inder am meisten verwandt, in Sprache, Sitte und Sagen; ja selbst mit demselben gemeinsamen Namen (arja, airja) benennen sie sich. Diese Verwandtschaft erscheint um so grösser, wenn wir bei den Indern in die früheste Periode ihrer Geschichte, aus der die heilige Veda-Litteratur stammt, zurückgehen. Mit vieler Wahrscheinlichkeit nimmt man an, dass Inder und Iranier auch damals noch, als sich die übrigen Zweige des indogermanischen Stammes bereits von ihnen getrennt hatten, noch einen gemeinsamen Sitz im heutigen Iran einnahmen, bis dann schliesslich die Inder nach dem Süden wanderten und zunächst am Indus und dann weiterhin auch am Ganges ihre bleibende Stätte fanden. Ein durchgreifender Gegensatz zwischen beiden Völkern findet sich nur in der Religion. Die Inder haben die gemeinsame indogermanische Urreligion treuer bewahrt als die Iranier, die sich

lem neuen Glauben an Ahura-mazda, der Religion des Zaratusthra, zuwandten und hierdurch eine ganz isolirte Stellung unter en übrigen Indogermanen einnahmen. Dies hindert aber nicht, ass in den Mythen und den untergeordneten göttlichen Gestalten ie innigste Berührung zwischen dem Avesta und dem Veda attfindet. Und da darf es uns nicht wundern, wenn auch die letra der Lieder, in welchen jene Mythen gesungen werden, im vesta und Veda nahezu identisch sind. Denn fast sämmtliche end-Metra finden sich mit genau derselben Silbenzahl, derselben äsur und derselben Anordnung zur Strophe in den Vedagesängen er Inder wieder, jedoch mit einer Veränderung, die wir als nen Fortschritt von der blos silbenzählenden zur quantitirenden oesie bezeichnen müssen. Das Ende jedes Verses und zum Theil uch das Ende des inlautenden Verskolons ist nämlich im Veda rosodisch fest bestimmt. Der oben angeführte epische Zendvers erscheint als Vedametrum in folgendem Silbenschema:

⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ _ ⏑ ⏓ | ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ _ ⏑ ⏓

uch hier eine Cäsur nach der achten Silbe, auch hier wo mögch ein Satzende am Ende des Verses, auch hier zwei solcher erse durch Gedankenzusammenhang zu einer distichischen Strophe, em Anustubh, vereint, welche aus der Vedenzeit mit manchen eränderungen sich bis ins indische Mittelalter unter dem Namen loka als episches Metrum erhalten hat. Der Zendvers ist gleichültig gegen Wortaccent und gegen Quantität, der Vedavers ist leichgültig gegen Wortaccent geblieben, aber er ist nicht mehr leichgültig gegen Quantität. Doch macht sich das Bedürfniss uantitirender Silbenmessung blos für den Schluss des Verses, eltener der inlautenden Reihe geltend, in Beziehung auf den nfang herrscht wie den Iraniern prosodische Indifferenz. Denn ie der vorstehende Vers sind im Allgemeinen auch die übrigen edenverse beschaffen: alle silbenzählend, die längeren zweigliedrigen Verse mit einer festen, die Kola auseinander haltenden Cäsur, alle im Anfange gegen die Prosodie gleichgültig, am Ende ber entweder mit iambischem oder trochäischem Schlusse, die etztere Art des Schlusses aber als eine iambische Katalexis aufufassen. Die Längen des Schlusses sind zweifelsohne die Ictussilben. Ob auch der Taktumfang ein wirklich iambischer d. h. dreizeitiger war wie in den Iamben der Griechen, oder ob die Kürze in Beziehung auf die rhythmische Zeitdauer der Länge gleich stand, das wissen wir nicht, denn wir haben zwar indische

Metriker, aber sie geben so wenig wie Hephästions Encheiridion über den Rhythmus Aufschluss: einen indischen Aristoxenus gibt es nicht*).

---

*) Gleichzeitig mit der Correctur dieses Bogens trifft hier in Bad Dangast ein Exemplar der „Trishṭubh-Jagati-Familie. Ihre rhythmische Beschaffenheit und Entwicklung. Versuch einer rhythmisches und historischen Behandlung der indischen Metrik von Dr. Richard Kühnau. Göttingen 1886" als freundliches Geschenk des Verfassers ein. Mit Freuden heisse ich diese Darstellung einer Zahl verwandter Sanskrit-Metra, welche nach Professor C. Cappellers trefflicher Untersuchung des Arja-Metrums seit 15 Jahren die erste metrische Arbeit auf dem Gebiete des Sanskrit ist, willkommen, besonders auch dies, dass sie ernstlich daran geht, was Cappeller unterliess, den Rhythmus der Sanskrit-Verse nach der Theorie des Aristoxenus zu bestimmen. Es sind die indischen Metra, welche nach griechischer Theorie als akatalektische und katalektische Trimetra iambica zu bezeichnen sein würden. Bei Dr. Kühnaus Verwerthung der Aristoxenischen Doctrin fällt auf, dass er dieselbe nach der Auffassung der zweiten Auflage herbeigezogen hat, in welcher noch nicht erkannt war, dass die kyklischen Füsse der griechischen Poesie nicht dem gesungenen, sondern dem gesagten Verse angehören. Dem Vf. ist es wohlbekannt, dass in meiner deutschen Ausgabe des Aristoxenus für die gesungenen Verse der griechischen Poesie der Aristoxenische Satz zur Geltung gebracht war, dass mit Ausnahme des Chronos alogos und der in der Katalexis stehenden Silbe die Länge stets den doppelten Umfang der Kürze hat. Dr. Kühnau ist noch wenig geneigt, dies anzuerkennen, meint deshalb auch, „dass die Auffassung der Inder, wonach jede Länge 2 mâtra, jede Kürze 1 mâtra umfasst, irrthümlich ist; eben dies erkannt zu haben ist das Verdienst der rhythmischen Forschung, wie sie sich im Anschluss an die griechische Rhythmik ⟨der zweiten Auflage⟩ in diesem Jahrhundert ausgebildet hat." Ich wünsche durch die vorliegende dritte Auflage den Herrn Dr. Kühnau zu überzeugen, dass es ein der Gedankenlosigkeit entsprungener Irrthum ist, für gesungene Verse kyklische Füsse anzunehmen. Auch in der melischen Sanskritpoesie können dieselben dem Gesetze der 1 und 2 mâtra zufolge nicht vorgekommen sein. Herrn Dr. Kühnau wird es obliegen, dieses indische Silbengesetz näher zu limitiren, ähnlich wie das gleichlautende Aristoxenische zu limitiren war.

Mein gelehrter Moskauer Freund Fedor Ewgenewitsch glaubt, das Aristoxenische Silbengesetz sei mit Erfolg für persische und arabische Metrik zu verwerthen. Ein zweiter Mezzofanti gebietet derselbe, viel gründlicher als dieser, über fast alle Literatursprachen, schreibt ebenso leicht in armenischen Versen wie in den Strophen des äolischen Dialektes und hat jüngst, wofür ich ihm hier öffentlich meinen Dank ausspreche, in der gelehrten Recension meines Catull docte und ingeniose dem Verständniss des an Furius gerichteten Gedichtes durch Parallelen aus dem Serbischen, Dänischen, Schwedischen, Tatarischen wesentliche Dienste geleistet. Möge er bald Musse finden, seine schönen Entdeckungen über die Versification der Perser und Araber zu veröffentlichen.

Weshalb genügt die quantitirende Messung zunächst für den blossen Versschluss? Weshalb ist sie nicht sogleich für den ganzen Vers durchgeführt? So wie ein Vers gesungen wird, ist der Schluss die am meisten hervortretende Partie, und auch für die Vedenverse müssen wir natürlich ursprünglichen melischen Vortrag voraussetzen, die Melodie mag so monoton gewesen sein wie sie will. Dies ist der Grund, weshalb späterhin Romanen und Byzantiner, als sie sich dem Principe der accentuirenden Metrik zuwandten, nur für den Schluss des Verses und der Reihe, nicht aber für die vordere Partie Uebereinstimmung des rhythmischen Accentes mit dem Wortaccente zusammenfallen lassen, dies ist auch der Grund des im Mittelalter in allen Poesien auftretenden Reimes.

Den Versen des indischen Veda und des iranischen Avesta liegen im Ganzen drei verschiedene Kola zu Grunde, das akatalektische Dimetron, das akatalektische Trimetron und das katalektische Trimetron. Wir stellen diese Kola im Folgenden übersichtlich zusammen:

1) Dimetron.

a) Iranier ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒ (Yaçna 9)
b) Inder ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ – ⏑ – (Anushṭubh und Gâyatri)
c) Griechen ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ – (Dimetron iambikon)

2) Akatalektisches Trimetron.

a) Iranier ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒
b) Inder ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ – ⏑ – (Jagati)
c) Griechen ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ – (Trimetron iambikon)

3) Katalektisches Trimetron.

a) Iranier ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ (Spentamainju u. Uçtavaiti)
b) Inder ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏑ – ⏑ (Virâǧ u. Trishṭubh)
c) Griechen ⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ (Trimetron iambikon katalektikon)

§ 9.

Quantitirende (silbenmessende) Versification der alten nachvedischen Inder und der Griechen.

Inder.

Die Metrik der Vedazeit müssen wir als die Uebergangsstufe von der rhythmisch-freien, blos silbenzählenden, zu der quantitirenden Form der Poesie ansehen, sie schwankt in der Mitte dieser beiden Principe. In der auf die Veda-Periode folgenden Zeit der indischen Poesie ist dies Schwanken durchbrochen, sie

hat sich gänzlich auf den quantitirenden Standpunkt gestel
Denn hier ist auch der An- und Inlaut des Verses prosodis
fest bestimmt. Doch haben wir zu sondern zwischen dem e
schen Metrum, dem Çloka, und den mannigfaltigen lyrisch
Metren. Jenes, eine Fortbildung des vedischen Anushṭubh, l
den früheren Standpunkt, der seinen Ursprung bezeichnet, ni
völlig aufgegeben, diese dagegen tragen dem Standpunkte
ganz und gar quantitirenden Principes vollständig Rechnu
Aus den alten zum Theil noch silbenzählenden Vorstufen
iambischen Trimetrons werden logaödische Verse. Das aka
lektische Trimetron wird zum Vançastha, das katalektische w
zum Indravagra:

◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ ◡
◡ – ◡ –, – ◡ ◡ –, ◡ – ◡ – Vançastha

◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡
◡ – ◡ –, – ◡ ◡ –, ◡ – ◡ Indravagra.

Es zeigen diese Formen der späteren Sanskrit-Lyrik im All
meinen die Mannigfaltigkeit der griechischen Metrik: wir fin
zahlreiche Auflösungen, wir finden logaödische und selbst p
nische Bildungen, und an Buntheit des metrischen Schemas kön
sie mit den Pindarischen Metren wetteifern. Doch fehlt
Freiheit des griechischen ῥυθμοποιός, der stets neue metris
Formen schafft. Die einmal vorhandenen Versschemata se
wir stets von neuem wiederholt; und auch da, wo strophis
Composition vorhanden ist, folgen mit wenigen Ausnahmen i
metrische Formen unter genauer Festhaltung des Silbenschem
auf einander. Es mag der Fall sein, dass wir hier nur
letzten Ausläufer altvedischer Lyrik vor uns sehen, dass e
Periode originellerer Rhythmipöie vorausging, ähnlich wie
alexandrinischen Periode die schöpferische Zeit des klassisch
Griechenthums; denn es ist wohl unzweifelhaft, dass bei
Indern die Litteraturdenkmäler einer älteren Periode der Ly
und Dramatik verloren gegangen sind, welche die Zeit des Ve
mit jener späteren durch die uns vorliegenden lyrischen und dram
tischen Dichtungen vertretenen Zeit vermitteln würden. Fast eben
wie dieser Verlust ist es zu beklagen, dass wir vom Rhythm
der indischen Verse keine Kunde haben; nur auf dem Wege
Hypothese können wir über Taktgrösse und rhythmische Ic
der sorgfältig gewahrten metrischen Schemata mit ihren häufig

ensätzen zahlreicher Längen und zahlreicher Kürzen, die auf traction und Auflösung hindeuten, urtheilen.

In der Voraussetzung, dass das von mir über die Avesta-rik Angegebene durch nachfolgende Forschungen bestätigt l, glaube ich folgendes fest halten zu dürfen:

) Die Elemente des iambischen Dimeters, des akatalektischen und katalektischen Trimeters der Griechen finden sich bei den verwandten Völkern Asiens wieder. Ein fortschreitender Entwickelungsgang von der Gleichgültigkeit des Rhythmus gegen die sprachliche Prosodie bis zu einer festen quantitirenden Metrik wird durch die Inder vermittelt.

) Das längere Kolon bildet einen selbständigen Vers, das kürzere tritt mit einem zweiten zu einer Verseinheit zusammen, aber die Cäsur sondert beide innerhalb des Verses von einander.

) Am Ende des Verses findet wo möglich ein Abschluss des Sinnes statt, ein Vers ist ein Satz. So bei Indern und Iraniern. Die Griechen haben diese Strenge gemildert, aber ein Rest davon zeigt sich noch darin, dass keine Wortbrechung verstattet wird: εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν.

) Die früheste Art der metrischen Composition ist die strophische: sie wird bedingt durch den Gesang, denn die älteste Poesie war überall eine melische. Mit Abschluss der Strophe begann dieselbe Melodie von neuem. Obenan steht die distichische Form, sie waltet vor in den Veden, erscheint in derselben Weise in den episch-lyrischen Partien des Avesta, die ältesten Strophen der Griechen bis auf Archilochus erscheinen ebenfalls als Disticha. Zu ihr tritt bei den alten Indern und Iraniern die tristichische, tetrastichische und pentastichische hinzu; das griechische Volkslied muss selbst für den Hexameter dieselben Strophencombinationen gekannt haben; denn sicherlich sind die diesen indischen analogen Strophen der äolischen Lyrik und der Bukoliker keine Neuerung. Die Strophe ist entweder eine isometrische, aus gleichen Versen bestehende, oder es treten verschiedene Reihen zu einer Strophe zusammen. Die letzteren sind im Veda schon zahlreich vertreten und es ist interessant, wie sich die Sahobṛihatistrophe

⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏑ – ⏑ ⏓

⏒ ⏒ ⏒ ⏒, ⏑ – ⏑ ⏓

unmittelbar mit dem sog. iambischen Pentametron des Archilochus (Frg. 88) berührt

⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –

Ὦ Ζεῦ, πάτερ Ζεῦ, σὸν μὲν οὐρανοῦ κράτος,
σὺ δ' ἔργ' ἐπ' ἀνθρώπων ὁρᾷς.

Hiermit haben sich uns die prähistorischen Principien der griechischen Metrik dargeboten, die der Zeit der specifisch hellenischen Entwickelung vorausliegen, jene metrischen Grundlagen, die von den Griechen gleich ihrer Sprache, gleich den Fundamenten ihrer Religion und Mythologie, ihren Gesängen und politischen Einrichtungen aus Asien mitgebracht sind, und welche in derselben Weise die historischen Grundlagen für die später zu reicher Kunstform ausgebildete griechische Metrik geworden sind, wie die allen Indogermanen gemeinsame Familien- und Geschlechterverfassung dem entwickelnden Staate als Grundlage diente.

Griechen.

Die Griechen stehen schon in den ältesten Denkmälern ihrer Poesie lediglich und vollständig auf dem quantitirenden Standpunkte der späteren Inder, ohne dass wir von einer der Veda-Metrik entsprechenden Uebergangsstufe irgendwelche Reste fänden. Freilich herrschen im Homerischen Epos in mancher Beziehung noch andere Normen für die Verwendung des sprachlichen Rhythmizomenon als später; insbesondere ist nicht zu übersehen, dass eine wortauslautende Kürze noch vielfach als Länge benutzt werden kann (die dritte Art der *συλλαβὴ κοινή* nach der Theorie Heliodors und Hephästions), die späterhin nur als rhythmische Kürze fungirt. Sehen wir auch in der frühesten Poesie nur ein einziges Metrum, den epischen Hexameter, vertreten, so leidet es doch keinen Zweifel, dass schon zur Homerischen Zeit in der Lyrik des Volksgesanges auch noch andere Masse angewendet wurden, die erst später durch Archilochus in die eigentliche musische Kunst Eingang finden und zu immer mannigfaltigeren Formen sich herausbilden. Trotz der grossen Verluste in der lyrischen Litteratur der Griechen können wir den Entwickelungsgang der griechischen Metrik fast vollständig überschauen. Die eigentliche Blüthezeit der metrischen Kunst ist die Zeit Perserkriege; die Periode des peloponnesischen Krieges hat schon merklich an schöpferischer Kraft, an Sinn für die

Mannigfaltigkeit rhythmischer Formen als des Ausdrucksmittels des verschiedenen ἦθος und πάθος verloren, bis endlich die alexandrinische Zeit hereinbricht, die es wohl versteht, die poetischen Texte kritisch zu hüten, aber für metrische Neubildungen im Ganzen ebenso wenig Sinn wie originelle poetische Schöpferkraft hat und bei aller Fertigkeit, die einfacheren Metra der alten Dichter nachzubilden, doch nur ein sehr ungenügendes System für die Normen der alten ῥυθμοποιοί aufgestellt hat. In der byzantinischen Zeit endlich tritt mit dem völligen Aufhören des alten hellenischen Wesens eine Revolution in der metrischen Form ein, deren erste Anfänge sich in einer Berücksichtigung des Wortaccentes neben der Quantität der Silben verrathen und die in ihrem weiteren Fortgange die quantitirende Metrik in eine accentuirende verwandelt.

Wir werden später (S. 84 ff.) auf diese accentuirende Poesie der byzantinischen Griechen näher einzugehen haben, jetzt müssen wir nur darauf hinweisen, dass die altgriechische Poesie dem Wortaccente keine Berücksichtigung zu Theil werden lässt. Dies Factum liegt klar vor unseren Augen, denn wir sehen den rhythmischen Ictus unabhängig von dem Wortaccente auf die Silben des Verses vertheilt, dergestalt, dass in den meisten Fällen ein Conflict zwischen Wortaccenten und rhythmischen Accenten stattfindet. Uns Deutschen will diese Thatsache nicht recht natürlich erscheinen, denn in unserer deutschen Poesie ist der rhythmische Accent gesetzmässig an den Wortaccent gebunden: ein durchweg stattfindender Widerstreit zwischen beiden würde sich für unsere Poesie nicht denken lassen. Daher ist denn auch im Ernste der Gedanke ausgesprochen worden, dass die griechische Poesie der klassischen Zeit unmöglich das uns überlieferte Accentsystem gehabt haben könne, dass dies erst ein Product der alexandrinischen Zeit sei u. dgl. Die Widerlegung einer solchen Hypothese gehört der wissenschaftlichen Grammatik an; hier handelt es sich darum, die uns Deutschen so befremdliche Thatsache des Conflictes zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus zu erklären. Es ist hier von vorn herein auszusprechen, dass Wortaccent und rhythmischer Ictus ihrem Wesen nach durchaus verschieden sind, so geeignet auch der Wortaccent erscheint, bei der Rhythmisirung der Sprache zugleich die Function des rhythmischen Ictus auf sich zu nehmen. Wir sehen sowohl aus der Instrumentalmusik wie aus dem Gesange,

dass der rhythmische Ictus nichts Anderes ist als eine stärkere Intension bei der Hervorbringung des Tones: wir können ihn ein gelindes marcato nennen. Der Wortaccent aber besteht seinem Wesen nach nicht in der grösseren Stärke, sondern in der grösseren Tonhöhe des Vocales. Diese seine Natur haben die Griechen richtig erkannt. Deshalb bezeichnen sie mit musikalischen Terminis technicis den accentuirten Vocal als τόνος ὀξύς, den nicht accentuirten als τόνος βαρύς, den einen als hohen, den anderen als tiefen Ton.

§ 10.

Quantitirende Metrik mit Reim
bei Indern und Persern.

Vom Mittelalter an ist die gesammte Poesie der Indogermanen Europas eine accentuirende*), nur die Poesie der Asiaten repräsentirt von jetzt an das quantitirende Princip. Aber es verbindet sich mit dieser mittelalterlichen und modernen quantitirenden Poesie der Reim, der gleichmässig im Orient und Occident sich der gesammten Dichtung bemächtigt, so unbekannt er auch im Alterthume war.

Am frühesten tritt er bei den Indern auf. Bei ihnen hat sich das Alterthum früher ausgelebt als bei anderen Völkern; dieselben Erscheinungen, welche bei Griechen und Römern die Grenzscheide des Alterthums und Mittelalters bezeichnen, treten bei den Indern wohl um ein halbes Jahrtausend früher ein. Dahin gehört vor allem die grosse Sprachrevolution, die aus dem alten Sanskrit in analoger Weise ein Prakrit schuf, wie sie aus dem Lateinischen das Romanische, aus dem Altgriechischen das Neuhellenische entstehen liess. Dahin gehört auch das Aufkommen einer neuen Religion bei den Indern, die mit der alten Volksreligion vollständig bricht. Beide Erscheinungen gehen insofern Hand in Hand, als zunächst die dem Buddhismus angehörige Litteratur sich der prakritischen Volkssprache zuwendet. Dieses Gebiet der Litteratur muss nun wohl, wenigstens innerhalb des Indogermanenthums, für dasjenige erklärt werden, in welchem der Reim am frühesten aufgetreten. Wir sehen ihn von hier aus

*) Auch die Poesie der Slaven, in deren Sprache durch fast durchgängige Verkürzung aller ursprünglichen Längen die prosodischen Unterschiede überhaupt zurücktreten. Von der Poesie der Celten habe ich keine Kunde. Die litauischen Dainos accentuiren, so viel ich unterscheiden kann.

ch in die dramatische Poesie der Inder Eingang finden, in der s Sanskrit mit dem Prakrit je nach den verschiedenen Rollen eint ist; die lyrischen Metra sind hier dieselben quantitirenden rse, deren wir oben gedachten, aber in den einzelnen Stroen sind die quantitirenden Verse durch schliessenden Reim eint, entweder so, dass zwei auf einander folgende Verse, oder h so, dass die sämmtlichen Verse der Strophe auf einen geinsamen Reim ausgehen.

Sodann sind die Iranier des Mittelalters und der Neuzeit Repräsentanten einer zugleich quantitirenden und reimenden esie, von Firdôsi und Hâfiz an bis auf unsere Tage. In der schichte der poetischen Form nimmt dieselbe eine besonders htige Stelle ein. Von dem Wohllaut der an tönenden Vocareichen und wieder auch mit energischer Consonantenfülle gestatteten neuiranischen Sprache begünstigt (auch heut zu ge scheint kurzes i und a hauptsächlich nur in den westen Dialekten zum klanglosen e verflüchtigt zu werden), überft die persische Poesie an stolzer Pracht der äusseren Form hl alle Poesien des Mittelalters und der neueren Zeit. Die hrung der Prosodie ist ausserordentlich genau. Hier ist es aber von Interesse, gegenüber der quantitirenden Poesie der iechen, Römer und Inder, die im Allgemeinen in der Art und ise, das sprachliche Rhythmizomenon dem Rhythmus zu unterrfen, genau demselben Princip folgen, einen wesentlich anderen ndpunkt anzutreffen. Die griechischen Theoretiker lehren, s zum Aussprechen eines Vocales mit folgendem Consonanten e längere Zeit gehöre als zum Aussprechen eines solchen cales, auf den kein Consonant folgt. Dies ist eine riche Thatsache, deshalb machen zwei folgende Consonanten mit nig Ausnahmen den kurzen Vocal zur rhythmischen Länge, umgekehrt langer Vocal vor unmittelbar folgendem Vocale n griechischen und lateinischen Dichter vielfach als rhythsche Kürze gilt. Dem persischen Dichter ist ein einfacher die be schliessender Consonant schon ausreichend, um den vorausenden kurzen Vocal als Länge zu gebrauchen. Wo der perhe Dichter im Inlaute der rhythmischen Reihe mit Wörtern operiren hat, die auf einen kurzen Vocal und zwei Consoten auslauten, da nimmt er geradezu, wenn das folgende ort consonantisch beginnt, einen in der Prosa nicht vormmenden euphonischen Hülfsvocal an, ein tonloses kurzes e,

welches für den Vers den Zeitbetrag einer vollen kurzen Silbe hat. Dasselbe geschieht in gleichem Falle bei Wörtern, welche auf langen Vocal und einfachen Consonanten ausgehen; nur langer Vocal mit folgendem dentalen Nasale macht das euphonische e nicht nothwendig.

– ⏓́ ∪ ⏓́ ∪ ⏓́ – | – ⏓́ ∪ ⏓́ ∪ ⏓́ –

Îrân kunâm-i schêrân, | kharschîdĕ schâh-i Îrân;
zân-astĕ schêr o kharschîd | nakschī dirafsch-i Dârâ.

Der Löwen Schlucht ist Iran, | und Irans Schah die Sonne;
drum schmücken Leu und Sonne | die Fahne des Darius.

Die Wörter kharschîd (= sol) und ast (= est) bedürfen vor folgendem Consonanten eines euphonischen ĕ, daher kharschîdĕ, astĕ (das letztere wird dadurch wieder zweisilbig wie altpersisches und Sanskrit asti, griechisches ἐστί). Es ist die persische Poesie, wie wir sehen, ein merkwürdiges Beispiel, wie der ῥυθμοποιός den Vocalismus der Sprache bereichert. Will uns ein solches Factum aber unerklärlich erscheinen, so bleibt uns nichts anderes übrig als die Annahme, dass jener bis jetzt als euphonischer Zusatz aufgefasste Vocal der Rest des alten vocalischen Auslautes sei, der in einer früheren Sprachperiode in der That in allen jenen Wörtern, die hier in Frage kommen, gestanden hat und demnach auch etwa zur Zeit des Firdôsi noch nicht völlig verschwunden wäre. Dann hätte die Poesie ein werthvolles altes Sprachelement, welches in der Prosa untergegangen, gerettet, was für die Sprachgeschichte nicht minder interessant sein würde als die zuerst gegebene Auffassung für die Geschichte der Rhythmopöie. Die französische Poesie würde in der Wahrung des in der Prosa stummen e ein Analogon darbieten.

Der Reim der neupersischen Metrik steht mit der Strophenbildung im genauen Zusammenhange. Die allgemeine Grundform der Strophenbildung ist die distichische: je zwei Perioden (Verse) von gleichem metrischen Schema schliessen sich durch Einheit des Gedanken-Inhaltes und fast überall aufs genaueste gewahrte Interpunction am Ende der zweiten Periode zu einem einheitlichen Ganzen zusammen, welches man nicht anders denn als Strophe bezeichnen kann (isometrisch-distichische Strophe wie in den Çloka-Dichtungen der Inder, wie in vielen lyrischen Gedichten der Sappho). In Beziehung auf den Reim besteht ein Unterschied zwischen den epischen und lyrischen Strophen. Die beiden Verse der epischen Strophe schliessen mit derselben

Reimsilbe, ähnlich wie in der modernen abendländischen Poesie: aa | bb | cc | dd u. s. w. Für ein lyrisches Gedicht dagegen herrscht das Gesetz, dass jeder Schlussvers sämmtlicher Strophen auf denselben Reim auslautet; die Anfangsverse der Strophen haben freien (nicht reimenden) Ausgang, mit der einzigen Ausnahme, dass der erste Vers den Reim der ersten Strophen theilt: aa | ba | ca | da u. s. w. (sogenannte Gaselen-Form).

Von ungemeinem Interesse für die griechische Metrik sind insbesondere noch die metrischen Schemata der persischen Verse im einzelnen, denn es gibt kein Volk der Erde, welches in seiner metrischen Formation eine so durchgreifende Analogie zu der Metrik der Griechen zeigt, wie die Perser.

Nicht blos die Poesie der Römer hat in der auf den Saturnius folgenden Periode die Metra der Griechen adoptirt; den gleichen Einfluss wie auf Italien hat die griechische Metrik auch auf den Orient gewonnen. Dies wird sich als sichere Thatsache herausstellen, wenn wir die Metrik der seit dem zehnten Jahrhundert uns vorliegenden persischen Poesie mit der Metrik der Griechen vergleichen, und auch die Brücke, welche die griechischen Metra zu den Persern übertrug, wird nicht schwer zu finden sein.

Mit der Hellenisirung Asiens unter den Diadochen Alexanders ist auch die musische Kunst der Griechen im Oriente einheimisch geworden. Es steht fest, dass am parthischen Hofe griechische Tragödien mit griechischer Musik, mit griechischen Sängern aufgeführt wurden (Plut. Crass. 33). Auch die Nachfolger der Arsaciden, die Sassaniden, liessen in gleicher Weise der musischen Kunst der Griechen ihre Pflege zu Theil werden, und als später die ersten Khalifen von dem Hofe der neupersischen Herrscher ihre Musiker und Sänger erhielten, da waren die letzteren zugleich die Verbreiter griechischer Musik, die bis dahin seit der Zeit der macedonischen Occupation im Oriente sich forterhalten hatte. Den Beweis dafür gibt das arabische Notensystem. Bei einer anderen Gelegenheit wird näher auf dasselbe einzugehen sein; hier sei nur so viel bemerkt, dass das arabische Notensystem mit seinen sogenannten Dritteltönen nichts anderes ist als Umschreibung des griechischen Notenalphabetes in arabische Buchstaben in der Weise, dass jedem griechischen *γράμμα ὀρθόν*, *ἀνεστραμμένον* und *ἀπεστραμμένον*

---

*) Zweite umgearbeitete Auflage der Ambros'schen Musikzeich. I. Band.

vom tiefen G an aufwärts je eine Trias arabischer Buchstabe
vom Anfange des arabischen Alphabetes an entspricht.

Wurde in dieser Weise die Theorie der griechischen Ha
monik im Orient einheimisch, so wird man sich nicht wunder
dürfen, bei den Sassaniden und deren Nachfolgern in der heim
schen Poesie die Gesetze griechischer Rhythmik und Metri
praktisch verwendet zu finden. Es sind freilich nicht die sämm
lichen Elemente, die uns in der Metrik der Perser begegnen, a
griechische Formen zurückzuführen, denn wir finden auch in dies
formalen Seite der persischen Dichtung dieselbe Mischung m
arabischem Wesen, wie wir sie in der Sprache der Perser selb
antreffen. Mit Leichtigkeit lässt sich in der persischen Poes
eine Anzahl von Metren ausscheiden, welche die persischen Dicht
aus der arabischen Metrik herübergenommen haben und die si
auch in der That zunächst und zuerst bei arabischen Dichte
nachweisen lassen; aber die bei weitem grössere Zahl der pers
schen Metra trägt ein von arabischer Metrik durchaus a
weichendes Gepräge: es sind eben diejenigen, welche, wie w
oben sagten, griechischen Ursprungs sind, und allem A
schein nach seit dem dritten vorchristlichen Jahrhunderte na
griechischem Muster bei den Arsaciden, Sassaniden, Gasn
viden u. s. w. fort und fort geformt wurden. Man wird sich a
dem Folgenden leicht überzeugen, dass die griechische Metr
sich selbst bei den Römern bei weitem nicht so eingelebt h
und so national geworden ist wie bei den Iraniern.

Ich lasse hier die sämmtlichen von Hâfiz gebrauchten Met
folgen, denen ich als Beispiel je einen analogen griechisch
Vers (wo es geht aus Hephästion) hinzufüge.

1. ∠ ⏑ – – ∠ ⏑ – – ¦ ∠ ⏑ – – ∠ ⏑ –
   Ἐρξίῃ πῇ δηὖτ᾽ ἄνολβος | ἀθροΐζεται στρατός Heph. p. 20 W.

2. ∠ ⏑ – – ∠ ⏑ – – ∠ ⏑ –
   Ζεῦ πάτερ γάμον μὲν οὐκ ἐδαισάμην Heph. p. 20.

3. – ∠ ⏑ – – ∠ ⏑ – | – ∠ ⏑ – – – ⏑ –
   δέξαι με κωμάζοντα, δέ¦ξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι Heph. p. 15.

4. – ∠ ⏑ – ⏑ ∠ – | – ∠ ⏑ – ⏑ ∠ –
   ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι, | πάρεστι γάρ, μαχέσθω Heph. p. 18.

5. ∠ – ⏑ ⏑ ∠ – ⏑ ⏑ | ∠ – ⏑ ⏑ ∠ –
   Ἥρην ποτὲ φασὶν Δία | τὸν τερπικέραυνον Heph. p. 37.

6. ∠ – ⏑ ⏑ ∠ – – | ∠ – ⏑ ⏑ ∠ – –
   τίς τὴν ὑδρίην ὑμῶν | εἴληφεν; ἐγὼ πίνων Heph. p. 36.

7. ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – | ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́
τό γε μὴν ξείνια δούσας | λόγος ὥσπερ λέγεται Heph. p. 38.

8. ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ – | ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –́ –
παρὰ δ' ἠὖτε Πυθόμανδρον | κατέδυν ἔρωτα φεύγων Heph. p. 40.

9. –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – | –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν | Ζῆνα τύραννον ἐς χορόν.

14. –́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – | –́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ –
ἱστοπόνοι μείρακες Heph. p. 40.

13. – –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ – | –́ ⏑ – ⏑ –́
πολυξενωτάτῳ παρὰ βω|μῷ. τὸ δὲ κλέος Pind. Ol. 1, 93.

10. – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – –
πλήρης μὲν ἐφαίνεθ' ἁ σελάνα Heph. p. 36.

16. –́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ – –

15. –́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – –́ ⏑ –
οὐδὲ λεόντων σθένος οὐδὲ τροφαί Heph. p. 30.

11. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ – | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
ὦ καλλίστη πόλι πασῶν | ὅσας Κλέων ἐφορᾷ Heph. p. 58.

12. ⏑ ⏑ –́ – | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́
πόλι πασῶν | ὅσας Κλέων ἐφορᾷ.

Ausser diesen 12 Metren bedient sich Hâfiz noch des katalektischen bakcheischen Tetrametrons und eines aus ersten Epitriten bestehenden Verses; der letztere ist den arabischen Dichtern entlehnt (vielleicht auch der bakcheische Vers).

§ 11.

Die accentuirende Metrik der alten Germanen.

Als Hauptrepräsentanten der accentuirenden Poesie, die für das sprachliche Rhythmizomenon die natürliche Silbenlänge unbenutzt lässt, dagegen die Wortaccente zum Träger des rhythmischen Ictus wählt, sieht man gewöhnlich die Germanen an. Leider sind über die Messung des altgermanischen Verses trotz sorgfältiger Untersuchung noch nicht alle Zweifel geschwunden, ja es haben sich bisher die Ansichten auch über die allgemeinsten Principien nicht einigen wollen. Was daher in dem Folgenden gesagt wird, muss vielleicht später gegen die Ergebnisse weiterer Forschungen zurückgenommen werden; ich folge der Ansicht, die mir gegenwärtig die richtige zu sein scheint; sie prüfend und polemisch gegen andere Ansichten abzuwägen, dazu ist hier der Ort nicht.

Man bezeichnet die ältere Poesie der germanischen Stämme, nämlich der Normänner oder Skandinavier, der Angelsachsen, der deutschen Niedersachsen und der Hochdeutschen gewöhnlich als alliterirende Poesie. Zwei oder auch drei von den Wörtern zweier benachbarten Kola beginnen mit einem gemeinsamen Consonanten oder einem Vocale, und zwar sind dies solche Wörter, auf denen der Hauptnachdruck, die stärksten logischen Satzaccente ruhen. Diese Alliteration bedingt aber ebenso wenig den Rhythmus wie der Reim; denn wie der Reim zwei Reihen oder Perioden durch gemeinsamen Auslaut vereinigt, so vereinigt hier verschiedene Wörter im Inlaut des Kolons oder des Verses ein gemeinsamer Anlaut. Alliteration ist gleich dem Reime auch in einer unrhythmischen Sprache möglich, d. h. in einer solchen, welche auf keine Gleichmässigkeit der sich durch die Sprache ergebenden Zeitabschnitte bedacht ist. Manche Stellen altgermanischer Poesie (im Heliand) machen auch in der That den Eindruck, als ob hier kein Rhythmus vorhanden sei; aber im Allgemeinen steht das Vorhandensein des Rhythmus als Thatsache fest. Zum Rhythmus gehören nun nothwendig Versfüsse und Kola, bei melischem Vortrage ausserdem noch Perioden (Verse) und Systeme (Strophen). Die Reihen sind durch die handschriftliche Ueberlieferung bestimmt, zum Theil auch die Strophen. Die letzteren sind am klarsten für die epischen und Spruchdichtungen der alten skandinavischen Poesie und setzen mit Nothwendigkeit voraus, dass hier der Vortrag ein melischer war. Es stehen diese epischen Einzellieder der Edda in der Stellung, die sie im rhythmischen Entwickelungsgange der Poesie einnehmen, trotz der Verschiedenheit der Jahrhunderte, den vorhomerischen κλέα ἀνδρῶν parallel. Der altsächsische Heliand und andere grössere altgermanische Epen haben die Beziehung auf den melischen Vortrag und damit die strophische Gliederung aufgegeben. In der Perioden- oder Versbildung nimmt die Poesie der Edda folgenden Standpunkt ein: Entweder werden je zwei aufeinander folgende Kola zu einer dikolischen Periode vereint, und dann ist das äussere Zeichen der periodischen Einheit die den beiden Kola gemeinsame Alliteration. Oder es treten zwei Reihen mit gemeinsamer Alliteration zu einer Periode oder einem Verse zusammen, während das dritte Kolon ihre eigne Alliteration hat und eine eigne monokolische Periode bildet, etwa den Bildungen des Archilochus vergleichbar, in denen auf ein daktylisches

Iexametron (aus 2 Tripodien) ein epodisches daktylisches Penthe-
nimeres (eine einzige Tripodie) folgt. Dies sind die beiden vor-
ehmsten altnordischen Metra, das eine Fornyrdalag, das andere
iodahättr genannt. Das eine davon, die stete Wiederholung der
us zwei Reihen bestehenden Periode, treffen wir nun auch in
en übrigen germanischen Dialekten an; wie es die einfachste,
o ist es auch sicherlich die älteste metrische Bildung. Man
ennt jetzt eine solche Periode gewöhnlich die Langzeile. Das
emeinsame äussere Band der in ihr enthaltenen 2 Reihen ist,
ie schon gesagt, die Gemeinsamkeit der Alliteration. Ausserdem
ndet sich das von Iraniern und Indern befolgte Gesetz, dass
as Ende der Periode wo möglich mit dem Satzende, und dass
ie Fuge der beiden inlautenden Kola mit einem mehr oder
eniger hervortretenden Gedankenabschnitte innerhalb des Satzes
usammentrifft, auch bei den alten Germanen, zumal bei den
kandinaviern, wieder. Der altsächsische Heliand zeigt hier eine
ewissermassen künstlichere Form, eine eigenthümliche Verschrän-
ung, die man durch folgendes Schema bezeichnen kann:

———,	—a—.		—a—.	—a—,
—a—,	—b—.	oder	—b—.	—b—,
—b—,	———.		—c—.	—c—,

. h. die stärkere Interpunktion fällt zwischen zwei gleich allite-
rende Reihen, die schwächere Interpunktion zwischen zwei un-
leich alliterirende Reihen, was man, wie es das doppelte Schema
ngibt, entweder so auffassen kann: die zweite Reihe der Periode
lliterirt mit der ersten Reihe der folgenden langzeiligen Periode
- oder: der Hauptgedankenabschnitt fällt nicht an das Ende,
ondern in die Mitte der Langzeile. Die erstere Auffassung möchte
h vorziehen, denn bei der zweiten Auffassung würde sich die
onderbare Erscheinung ergeben, dass im Heliand der Anfang
nes jeden neuen Abschnittes (mögen wir den nun Capitel, oder
uch, oder Gesang nennen) stets in die Mitte einer Lang-
ile fiele.

Aber die elementare Bedingung des Rhythmus ist das Vor-
andensein von Versfüssen. Auch die Kola der Edda, des Beowulf,
es Heliand müssen Versfüsse enthalten, d. h. die von der rhyth-
ischen Reihe eingenommene Zeit muss in gleiche kleinere Zeit-
bschnitte zerfallen, deren Ausdruck das Rhythmizomenon der

Silben ist. Es ist vorauszusetzen, dass diese Takte gleiche Zeitdauer haben. Wer da meint, dass man bei einer so einfachen Poesie, wie der altgermanischen, keine Taktgleichheit des Rhythmus voraussetzen dürfe, der macht sich vom Takte sonderbare Vorstellungen; denn Taktgleichheit ist gerade die einfachste und nächstliegende Form, die überhaupt existirt; Ungleichheit der auf einander folgenden Takte gehört (in der griechischen wie in der modernen Rhythmik) einer sehr entwickelten Kunststufe der Rhythmopöie an. Die Bauern beim Dreschen wahren mit ihren Flegeln die genaueste Taktgleichheit, ein praktischer Beweis, dass das Gefühl für Taktgleichheit als die einfachste Form des Rhythmus ein Jedermann angeborenes ist; bei jeder Abweichung von dem einmal angefangenen Takte würden sie sich auf die Köpfe schlagen. Und die alten ehrwürdigen Sänger der Edda und ihre Genossen unter den übrigen deutschen Stämmen wären dieses rhythmischen Gefühles baar gewesen?

Die Dichter der Avesta- und Vedalieder stellen die Gliederung der Takte durch gleiche Silbenzahl der auf einander folgenden rhythmischen Kola dar, die eine Silbe ist die Hebung, die andere die Senkung. Vergebens wird man ein solches silbenzählendes Princip des Rhythmus in den Reihen der altgermanischen Verse zu finden sich bemühen, denn die einzelne Reihe der Langzeile zeigt bald 4, bald 5, bald 6, bald 7, bald 8 Silben; ausnahmsweise kommt sogar eine 3-silbige Reihe vor. In keiner Weise will sich aber auch der Vers einer quantitirenden Silbenmessung wie bei Griechen, Römern und den nachvedischen Indern fügen. Und doch müssen die Reihen desselben Metrums stets eine gleiche Anzahl von Füssen enthalten. Wenn man nun für das Kolon 4 rhythmische Icten oder Hebungen, wie sie die germanische Philologie nennt, d. h. also 4 Takte, und für die Doppelreihe oder die Langzeile 8 Hebungen oder 8 Takte angenommen hat, so wird dies dadurch schon im voraus sehr wahrscheinlich, weil auch bei den übrigen alten indogermanischen Völkern die aus 2 Tetrapodien bestehende Periode eine der vulgärsten metrischen Formen ist. Der Takt hat 2 Taktabschnitte, einen schweren und einen leichten; jener ist durch eine Ictussilbe, dieser durch eine ictuslose Silbe dargestellt. Es kann aber auch vorkommen, dass der Takt nur durch eine einzige Silbe, einen einzigen Ton ausgedrückt wird. Diese Silbe vereinigt dann zugleich den Umfang des schweren und leichten Takttheiles in

e ist eine Ictussilbe, eine Hebung, aber zugleich füllt sie die
r im sprachlichen Rhythmizomenon nicht durch eine beson-
be ausgedrückten Senkung aus. Wir können mit Hephaestion
hes Metrum ein asynartetisches nennen. Nehmen wir nun
dische Gliederung an, so müssen wir zugleich sagen, dass
manen von dieser Form der asynartetischen Bildung ausser-
ch häufig Gebrauch gemacht haben: die einzelne Silbe
bald einen Taktabschnitt, die Hebung oder die Senkung,
nen ganzen Takt aus. Die Silbe ist entweder eine Länge
ürze. Die griechische und indische Poesie bedient sich
natürlichen Zeitdauer der Sprache als Handhabe für die
ische Zeitdauer. Die germanische Poesie hat dies Mittel
tzt gelassen. Dafür aber wendet sie sich, was bei Griechen
dern nicht der Fall ist, dem in der Sprache gegebenen
cente zu in der Weise, dass eine accentuirte Silbe der
nothwendig nur als rhythmische Ictussilbe fungiren
Es kann aber auch eine Silbe, welche nicht den Accent
n Hochton trägt, als Ictussilbe benutzt werden. Doch ist
r Beziehung der altgermanische Dichter wählerisch. Soll
er der Tonsilbe noch eine zweite Silbe desselben Wortes
weren Taktheil gebrauchen, so wählt er dazu stets eine
welche neben der Accentsilbe in dem Worte am meisten
ritt; die Merkmale einer solchen näher anzugeben, muss
terlassen bleiben.

ie die altgermanische Dichtung unter allen Poesien der Welt
m wenigsten Aufwand von Worten am gewaltigsten und
icklichsten zu reden weiss, das Untergeordnete übergeht
los andeutet und nur die bedeutungsvollen und grossen
te oft in harten Gegensätzen ohne die breite Behaglich-
er eingehenden Schilderung an einander reiht, so hat auch
ythmus dieser Poesie nichts Schmiegsames und Beweg-
er hält einen schwerathmigen, ehernen Schritt ein.

r Anfang des angelsächsischen Beowulf lautet:

> **Hvät!** ve **Gár**-Dena | in **géárdágum**
> . . . .
> hû dhâ **ädhelíngas** | **éllen** frémedon!
> oft **Scýld** **Scéfing** | **scéadhena** thréatum
> **mónegum** **mágdhum** | **méodosetla** ófteah.

iterationssilben sind durch Fettschrift hervorgehoben (gâr
ar, ädhelingas und ellen alliteriren), die Wurzelsilben

(selbstverständlich trägt eine jede von ihnen den rhythmischen Ictus) durch das Accentzeichen. Auch die Muth verkündende Anfangsinterjection hat den Accent. So hat die Halbzeile ellen fremedon zwei Accente, monegum mægdhum nicht minder, oft Scyld Scêfing ebenso. Der Langvers

mónegum mǽgdhum | méodosetla ófteah

hat demnach vier Accente, die vorletzte Langzeile ebenso. So werden wohl auch die übrigen Langverse je vier Accente haben. Demzufolge ist anzunehmen, dass jeder Halbvers aus zwei Dipodien, deren jede zwei Accente hat, besteht. Es entspräche somit die altgermanische Langzeile dem Çlokaverse des Altiranischen und Altindischen. Auch im Altgermanischen erscheinen je zwei Langverse zu einer distichischen Strophe zusammengeschlossen.

Wenn auch nicht die Verse des Beowulfs, der schon der Recitationsperiode angehören mag, so wurden doch ursprünglich die alliterirenden Verse der Germanen nicht als gesagte, sondern als gesungene Poesie vorgetragen. Als Bestandtheile gesungener Verse mussten die Silben des alliterirenden Gedichtes ein bestimmtes rhythmisches Mass haben. Die einfachsten rhythmischen Masse sind die der 1-zeitigen und 2-zeitigen Silben. Dies 1-zeitige oder 2-zeitige Mass musste auch den Silben der gesungenen Alliterationsverse zukommen. Der alliterirende Vers macht das 1-zeitige und 2-zeitige Mass der Silbe nicht abhängig davon, ob dieselbe nach ihrer sprachlichen Beschaffenheit eine Länge oder eine Kürze ist. Soll also der alliterirende Vers gesungen werden, so kann in der Melodie auch die kurze Sprachsilbe zu einem 2-zeitigen Tone des Gesanges und umgekehrt die sprachliche Länge zu einem 1-zeitigen Tone werden. Ob bei unseren germanischen Vorfahren auch schon der Gegensatz des geraden und des ungeraden Rhythmengeschlechtes in den gesungenen Versen vorhanden war? Es wird wohl nicht anders gewesen sein, als in den gesungenen Versen der Jetztzeit, welche die geraden Versfüsse vor den ungeraden durchaus begünstigen. Auch in den gesungenen Versen der alliterirenden Angelsachsen werden die geraden Rhythmen die vulgären gewesen sein. Wurden sie gesungen, dann scheinen die Dipodien eines jeden alliterirenden Halbverses je zwei gerade Versfüsse enthalten zu haben. Der einzelne Versfuss hat die Form des melischen Spondeus, Daktylus oder Proceleusmatikus.

⊥ ⊥ | ⊥ ◡́ ◡ | ⊥ ⊥ | ⊥ ⊥
Hvät! ve | Gâr-Dena | in geâr | dagum

◡́ ◡ ◡́ ◡ | ⊥ ⊥ | ⊥ ⊥ | ⊥ ◡́ ◡
hû thâ ädhe | lingas | ellen | fremedon

⊥ ⊥ | ⊥ ⊥ | ⊥ ◡́ ◡ | ⊥ ⊥
oft Scyld | Scêfing | sceadhena | threatum

⊥ ◡́ ◡ | ⊥ ⊥ | ⊥ ◡́ ◡ | ⊥ ⊥
monegum | mægdhum | meodosetla | ofteah.

ie Hälfte eines jeden Versfusses hat aber schon in der ge-
ıngenen altgermanischen Langzeile — dies ist der wesentliche
egensatz zur griechischen Metrik — die rhythmische Bedeutung
nes vollen Versfusses. Aus unserer zweiten Langzeile, in wel-
ıer auf die erste Silbe von „ädhelingas" als Alliterationssilbe
ıthwendig der rhythmische Ictus kommt, geht das mit Noth-
endigkeit hervor. In der Metrik des gesungenen Alliterations-
ırses hat demnach der Spondeus dieselbe Bedeutung, die er
cht selten in einem asynartetischen Verse der griechischen
elik hat, z. B. Aesch. Eum. 920

ῥυσίβωμον Ἑλλά-|νων ἄγαλμα δαιμόνων
⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ⊥ | ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥

er schliessende Spondeus der ersten dieser beiden Aeschyleischen
ola hat auf jeder seiner Längen einen rhythmischen Accent:
de Länge hat die Function eines ganzen melischen Versfusses.
ı dem Verse Eum. 925

γαίας ἐξαμβρόξαι
⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥

ıt vermuthlich in den drei auf einander folgenden Spondeen
ne jede Länge die rhythmische Bedeutung eines ganzen Vers-
ısses.

Gerade so wie diese Spondeen Eum. 925 müssen wohl die
elischen Spondeen im Altgermanischen

⊥ ⊥ ⊥ ⊥
oft Scyld Scêfing

⊥ ⊥
Hvät! ve

ıfgefasst werden, während der melische Rhythmus von

hú tha ädhelíngás

ı dem Aeschyleischen

ῥυσίβωμον Ἑλλά-
⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ⊥

ine Parallele hat. In der That sind es diese Rhythmen des

Aeschylus, die den altgermanischen am nächsten kommen, wie auch ihr vielsagender Inhalt sich am meisten mit der altgermanischen Poesie berührt.

In dem gesungenen Verse der alliterirenden Poesie kann also der ganze Versfuss ausgedrückt werden

1) durch eine Kürze, z. B. vĕ;
2) durch eine Länge, z. B. meod (die angelsächsischen Diphthonge ea, eo, ia sind immer einsilbig zu lesen);
3) durch eine Doppelkürze, z. B. -Dena, -dagum, freme-;
4) durch einen Trochäus, z. B. sceadhe-.

Sollen wir ein allgemeines Schema für den altgermanischen Langvers aufstellen, so kann dies nur folgendes sein:

⏓́ (⏓) ⏓́ (⏓) ⏑́ (⏓) ⏓́ (⏓) | ⏑́ (⏓) ⏑́ (⏓) ⏓́ (⏓) ⏓́ (⏓) ‖

d. h. die eingeklammerten Senkungen können an beliebiger Stelle fehlen. Die anakrusische Form ist hierbei übergangen, ebenso die seltene Versform mit doppelter Senkung.

Wer dem Gange der hier gegebenen Erörterung über die Principien der Metrik bei den verschiedenen indogermanischen Völkern gefolgt ist, der wird von selber darauf gekommen sein, dass dieser Vers unserer Altvorderen kein Kind des europäischen Nordens und Westens, sondern in Asien in der alten Heimat des indogermanischen Urstammes geboren ist. Dort hat er seine erste Jugendzeit verlebt und hatte damals dieselbe Gestalt wie der epische Vers der alten Iranier

Iranisch ⏓ ⏓, ⏓ ⏑, ⏓ ⏓, ⏑ ⏓ | ⏓ ⏓, ⏑ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓ ‖
Germanisch ⏑́ (⏓), ⏑́ (⏓), ⏑́ (⏑), ⏑́ (⏓) | ⏑́ (⏓), ⏑́ (⏓), ⏓́ (⏓), ⏑́ (⏓) ‖

Nicht blos die Mythen vom drachentödtenden Sigurd und von dem iranischen Heros, der den Drachen (azis dahâka) schlägt, sind dem Ursprunge nach identisch und gehörten einst zum gemeinsamen Sagenschatze des indogermanischen Stammes, als er noch ungetrennt in Asien lebte: auch das Metrum, in denen die später weit getrennten Germanen und Iranier den Drachentödter besingen, ist seinem Ursprunge nach dasselbe und ist in der Urheimat des indogermanischen Volkes entstanden. Bei den Iraniern hat der Vers seine frühere Form bewahrt, im härteren Norden hat er seine jugendliche Beweglichkeit verloren; denn er reiht nicht mehr Hebung und Senkung im leichten continuirlichen Flusse an einander, sondern bald hier bald dort gibt er

n vermittelnden leichten Taktttheil auf und lässt die schweren ıkttheile in harten Gegensätzen an einander stossen. Dennoch ben die Germanen dem Verse mehr Gesetz und Regel gegeben als in der primären von den Iraniern beibehaltenen rm besteht; die Accentsilbe ist das stetige Element, an weles sich der Rhythmus anschliesst und welche durch Alliteran zur kräftigsten Energie gesteigert wird. Auch die Inder ben die ursprüngliche Freiheit des Rhythmus geregelt, aber in derer Weise als die Germanen; denn sie führen ihn, ohne dem ıcente Rechnung zu tragen, auf das prosodische Silbenmass der rache zurück. Im Uebrigen aber bleibt der Inder bei der alten form; die Continuität der Hebungen und Senkungen hat er nicht fgehoben: die harte Kraft der unvermittelten starken Taktttheile gte dem Inder nicht zu, seine Natur ist zu weich und zart dafür.

§ 12.

Accentuirende Versification der alten Italiker.

Saturnius.

Auch die ältere römische Poesie hat grosse Freude an der literation. Es ist das freilich kein den ganzen Vers durchingendes Gesetz; nur von Zeit zu Zeit sehen wir zwei, bisweilen ch drei Wörter, auf denen ein besonderer logischer Nachdruck ht, meist in unmittelbarer Folge, aber auch bisweilen, wenn : durch Wörter von untergeordneter Bedeutung von einander trennt sind, mit demselben Anlaute versehen. Eine blos zullige Alliteration wird dies Niemand nennen können, dafür kommt : bei Plautus viel zu häufig vor, wenn auch die übrigen Reste r älteren Poesie bei der grossen Lückenhaftigkeit des Ueberferten hier weniger in die Wagschale fallen. Einmal aber durch autus darauf aufmerksam gemacht, lernt man auch bei anderen :einischen Dichtern darauf achten und findet dann auch noch i Späteren nicht spärliche Alliterationsbeispiele, die man für absichtigt zu halten berechtigt ist*). Man kann sich des Gedanns nicht entschlagen, dass in einer früheren, der Plautinischen ːit vorausgehenden Periode die Alliteration noch wirksamer in r lateinischen Poesie gewesen sein muss; schwindet sie doch ı weiteren Fortschritte der Jahrhunderte, je mehr die Form der ɔesie eine völlig griechische wird, bei den meisten Dichtern immer

*) Vgl. die in E. Hübners Grundriss zu Vorlesungen üb. d. lat. Grammatik (Berlin 1880) S. 102 angeführten Schriften.

mehr und mehr. Da ist es nun von höchstem Interesse zu sehen, dass die Latiner nicht der einzige italische Stamm sind, der in seiner Poesie die Alliteration angewandt hat. Durch einen glücklichen Zufall sind uns von einem anderen italischen Volke, das dem latinischen der Sprache nach etwa in derselben Weise verwandt war wie Niederdeutsche mit Skandinaviern, einige poetische Reste erhalten. Dies sind die Umbrer. Die umfangreichen umbrischen Inschriften auf den iguvinischen Tafeln bieten z. B. folgendes stark alliterirendes Gebet dar*):

Sérfé Mártié
Préstóta Çérfiá | Çérfér Mártiér
Túrsá Çérfiá | Çérfér Mártiér
tótam Társinátém | trífom Társinátém
Túscóm Náhárcom | Jábúscom nómé
tótar Társinátér | trífor Társinátér
Túscer Náhárcér | Jábúscer nómnér
nérf çíhítú | án-çíhítú
jóvie hóstátú | án-hóstátú
túrsitú trémitú | hóndú hóltú
níuctú népitú | sónitú sávitú
préplóhátú | préviçlátú.

Weniger auffallend treten die Alliterationen in den anderen Gebeten hervor, sind aber auch hier nicht in Abrede zu stellen, z. B. in folgendem:

Dí Grábóvié | sálvóm séritú
ócrér Físiér | tótar Íjovínár
nóme nérf ársmó | víro péquo cástruó
fríf sálva séritú
fútu fóns pácér | pásé túá
ócré Físí | tóte Íjovíné
érér nómné | érár nómné.

Wir nennen dies Verse, und wohl Jeder wird uns zustimmen, dass in diesen Fluch- und Segens-carmina ein Rhythmus vorhanden ist. Man denkt zunächst an den Rhythmus des saturnischen Verses, aber fast keiner dieser umbrischen Sätze will sich dem Masse des Saturnius unterordnen. Dagegen fügt sich Alles dem Masse der altgermanischen Langzeile (resp. Kurzzeile), wenn auch in der Vertheilung der Alliteration eine andere Norm an-

*) Ich setze über die rhythmischen Hebungen Accente. Selbstverständlich fasse ich die Verse zunächst als gesungene Verse, in denen einem jeden Kolon eine vierfache Hebung zukommt. Der gesagte Saturnier wird Kola von nicht mehr als drei rhythmischen Accenten haben. Ihn hat O. Keller im Auge.

t ist. Es hält schwer, den Gedanken abzuweisen, dass
ischen Völker ursprünglich nicht blos die Alliteration,
auch die Art, das sprachliche Rhythmizomenon ohne
it auf die Silbenlänge und Silbenkürze nach der Norm
taccentes zu verwenden, mit den alten Germanen gemein-
ten.

a wird nicht umhin können, mit dem zuletzt angeführten
hen Carmen wegen des gemeinsamen Inhaltes und Tones
gen bestimmter gemeinsamer formelhafter Wendungen das
ige lateinische Carmen in Zusammenhang zu bringen,
der alte Cato de re rustica 141 bei der Sühnung von
l Grundstück durch ein Suovetaurilienopfer, mit welchem
umwandelte, zum Vater Mars zu beten heisst. Wie lange
nochten es schon Cato's Vorfahren und gewiss nicht diese
tets zu derselben Zeit des Jahres bei derselben Gelegen-
prochen haben. Wenn irgendwo, so haben wir in diesem
Denkmale altrömischer Bauernpoesie ein Carmen in
-italischer Form vor uns und, was besonders wichtig
zusammenhängendes Ganze von nicht allzugeringem Um-
Die Abtheilung der Verse und Reihen ergibt sich durch
alt von selbst:

er, té précor	Vater Mars ich flehe,
e úti síes | vólens própítiús	ich bitte dich du wollest | willig und gnädig sein,
nó | fámiliaéque nóstraé.	mir, meinem Hause, | allen den Meinen.
i érgó	Um deswillen lass ich
rrám | fúndúmque méúm	um Länder und um Felder, | um liegende Habe
ília | círcumágí iússí,	dreifaches Opfer | den Umzug halten,
órbós | vísos ínvísósque,	auf dass du Seuchthum, | offnes und geheimes,
ém | vástitúdinémqué,	dass du Verwaisung, | dass du Verwüstung,
és | íntempériásqué	Unheil und Wetter, | Schaden und Sturm
is, déféndás | áverrúncésqué;	abwendest, abwehrst, | ferne von uns haltest;
úges frúménta, | vínéta vírgúltaque	dass du des Feldes Frucht, | Weinstock und Weiden
duénequé | éveníre síris,	wachsen und kräftig | uns gedeihen lassest,

pástóres pécuáque | sálvá sérvassís	dass Hirten und Heerden | wohl du bewahrest,
duísque duónam sálútem | váletúdinémqué	dass Glück du gewährest | und kräftiges Wohlsein
míhí, dómó, | fámiliaéque nóstraé:	mir, meinem Hause, | allen den Meinen.
harúmce rérum érgó	Um deswillen ruf ich,
fúndí, térraé | ágríque méí	da Felder und Länder | und liegende Habe
lústrándi lústríque | fáciéndi érgó,	zu sühnen ein Sühnungs-|Opfer ich bringe,
síc úti díxí,	also wie mein Spruch war:
⟨Márs páter⟩ mácté | hísce lácténtibús	lass Vater Mars dir | gefallen dies feiste
suóvitaúrilíbús | ínmolándis éstó.	dreifache Opfer, | das ich jetzt schlachte.

Es scheint Alles in alter Weise überliefert zu sein bis auf den Schluss, der in den Handschriften mehrfach wiederholt ist: sic uti dixi macte hisce suovitaurilibus lactentibus inmolandis esto, Mars pater eiusdem rei ergo macte hisce suovitaurilibus lactentibus esto. Derartige Wiederholung ist in einem römischen Carmen ganz angemessen und mag auch hier stattgefunden haben, aber sicherlich ist die Wiederholung mit sorgfältiger Wahrung derselben Worte geschehen, nicht wie in der Ueberlieferung unseres Carmens das zweite Mal mit Auslassung von inmolandis und mit sonstiger Abweichung der Worte. Das in den Handschriften an erster Stelle nicht erhaltene Mars pater wird eben so wenig am Ende wie am Anfange gefehlt haben. Doch kommt es auf die letzten Verse nicht an, schon das Vorausgehende genügt, um einen Einblick in diese altrömische Form der Poesie zu gewinnen.

Zunächst die Alliteration: viduertatem vastitudinemque, fruges frumenta, vineta virgultaque, pastores pecuaque, salva servassis, duisque duonam, lustrandi lustrique, visos in-visosque u. a. Sie würde noch kein Beweis sein, dass der Rhythmus dieses alten Liedes derselbe wie in der alliterirenden Poesie der Germanen sei. Aber es ist eine nun einmal nicht in Abrede zu stellende Thatsache, dass sich dies alles ohne Weiteres dem altgermanischen Rhythmus fügt, so wie man in der oben S. 61 ff. angegebenen Weise an der lediglich accentuirenden Versmessung festhält, während alle anderen Versuche, die Verse auf eine metrische Form zurückzuführen, auch bei grosser Freiheit, die man sich in der Gestaltung des Textes erlauben mag, misslingen

müssen. Dass hier einige Mal neben den aus 2 Kola bestehenden Perioden auch isolirte Kola vorkommen (quoius rei ergo, harumce rerum ergo u. s. w.) oder, wenn man will, trikolische Perioden neben den dikolischen, ist eine Erscheinung, die in dem entsprechenden Metrum des Avesta, des Veda und der Edda häufig genug ist; wir hatten keine Gelegenheit, früher darauf aufmerksam zu machen. Auch die S. 66 herbeigezogenen umbrischen Carmina geben zwei Beispiele davon.

Kaum wird man nach den vorliegenden Thatsachen der Annahme entgehen können, dass es eine uns in den Resten der umbrischen Formeln und in dem Catonischen Carmen erhaltene alliterirende Form altitalischer Poesie gab, die genau mit der germanischen übereinstimmte. Die Zahl der ihr folgenden Verse ist nicht viel geringer als die Zahl der auf uns gekommenen unversehrten Saturnier. Schwer wird es nun freilich, dieser lediglich accentuirenden Poesie neben der quantitirenden Poesie der Saturnier eine Stellung anzuweisen. Wollen sich nicht beide unseres Bedünkens gegenseitig ausschliessen? Denn wie mag es erklärlich scheinen, dass dasselbe Volk zwei verschiedenen metrischen Principien folgt, dem quantitirenden und dem accentuirenden? Oder ist das eine von beiden Principien das ältere? Dann muss natürlich der accentuirende Vers der Umbrer und der Catonischen Formel die historische Voraussetzung des Saturnius sein. Eine nahe Beziehung zwischen beiden Versen liegt auf der Hand, sie sind im Rhythmus so ähnlich wie möglich und man braucht nur Kola zu nehmen wie familiaeque nostrae — visos invisosque — vastitudinemque — evenire siris — salva servassis — inmolandis esto, so sind dies geradezu Saturnierschlüsse, weil hier die Accentsilbe zugleich eine Länge ist. Weniger treten solche Uebereinstimmungen im ersten Kolon der beiderseitigen Verse hervor: prohibessis defendas — duisque duonam salutem — lustrandi lustrique; an einer Anakrusis namentlich fehlt es in den meisten Fällen.

Statt unser Catonisches Carmen für corrumpirte Saturnier zu halten, müssen wir in ihm und in den umbrischen Formeln die primäre accentuirende Versform erkennen, aus welcher der prosodirende Saturnius eine weitere Entwickelung ist. Welcher Art diese Entwickelung ist, wird leicht zu sagen sein, wenn die rhythmische Bedeutung des Saturnius richtig aufgefasst ist. Wir müssen hierbei die vom Saturnius handelnden Berichte der Alten

zu Grunde legen — sie sind enthalten in den auf Cäsius Bassus und in letzter Instanz auf Varro zurückgehenden Darstellungen der Metrik, und was wir dort über jenen altlateinischen Vers erfahren, dürfen wir schliesslich auf Varro als die letzte Quelle zurückführen. Ausser einer vereinzelten Angabe, wonach der Saturnius ein überschüssiger trimeter iambicus sei (Diomed. p. 512 ed. Keil), wird dort der Vers in der Weise aufgefasst, dass er ein zweitheiliges, aus einem katalektischen dimeter iambicus und einem trochäischen ithyphallicus bestehendes Metrum sei — natürlich ein dimeter iambicus und ein ithyphallicus nicht nach griechischer Weise im Inlaute mit lauter kurzsilbigen leichten Taktheilen gebildet, sondern mit willkürlicher Zulassung der Länge und der Doppelkürze für jeden leichten Taktheil, so dass also das Schema folgendes ist:

⏖ ⏖ ⏖ | ⏖ ⏖
⏒ –́ ⏒ –́ ⏒ –́ – –́ ⏒ –́ ⏒ –́ –

Diesem Schema folgen die von den Metrikern als Musterbeispiele aufgeführten Saturnier, welche aus den capitolinischen Siegesinschriften und aus Nävius entlehnt sind:

summas opes qui regum | regias refregit.
dvello magno dirimendo | regibus subigendis.
fundit fugat prosternit | maximas legiones
magnum numerum triumphat | hostibus devictis.
cum victor Lemno classem | Doricam appulisset.
ferunt pulcras creterras | aureas lepistas.
novem Iovis concordes | filiae sorores.
malum dabunt Metelli | Naevio poetae.

Ueber die rhythmischen Verhältnisse geben die Berichterstatter keinen weiteren Aufschluss. Die Neueren scheinen in Beziehung auf den Rhythmus darin übereinzukommen, dass sie einem jeden Kolon des Saturnius 3 Ictussilben zutheilen, wie dies vorläufig auch in dem eben hingestellten metrischen Schema geschehen ist. Der ganze Vers würde hiernach also 6 Takte enthalten. Aber wir wissen jetzt aus der rhythmischen Tradition der Alten, dass der katalektische dimeter iambicus nicht 3, sondern 4 Ictussilben enthält, dass in ihm nicht der schliessende schwere Takttheil, sondern vielmehr der letzte inlautende leichte Takttheil unterdrückt, dass die letzte Silbe nicht ein leichter, sondern ein schwerer Takttheil und dass die vorletzte Silbe eine gedehnte ist:

⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

Einen anderen Rhythmus kann nun auch der katalektische dimeter iambicus in der ersten Hälfte des Saturnius nicht gehabt haben:

summás opés qui régúm;

und in analoger Weise muss auch der Schluss im 2. Kolon des Saturnius gemessen worden sein:

régiás refrégít.

Der Rhythmus des ganzen Verses kommt am nächsten mit derjenigen asynartetischen Form des katalektischen tetrameter iambicus überein, welche bei den Alten *Εὐριπίδειον* heisst und welche auch in der That von den alten Metrikern mit dem Saturnius zusammengestellt wird; vgl. Caesius Bassus [Atil.] p. 255 (ed. Keil)

⏓ –́ ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓

Von diesem Metrum unterscheidet sich der Saturnius nur dadurch, dass der letzte leichte Takttheil des ersten Kolon unterdrückt ist:

⏓ –́ ⏓ –́ ⏓ –́ –́ | –́ ⏓ –́ ⏓ –́ ⏓

Der Saturnius ist also ein anakrusisch anlautendes metrum dicolon mit 4 Ictussilben in jedem Kolon, von denen eine jede (ausser im Auslaute) durch eine Länge, bisweilen auch durch eine Doppelkürze als Auflösung der Länge dargestellt wird. Die Quantität der ictuslosen Senkungen ist gleichgültig (Kürze, Länge, Doppelkürze); vor der letzten Ictussilbe eines jeden Kolon und vor der ersten Ictussilbe des zweiten Kolon ist die Senkung unterdrückt.

Dies ist wenigstens diejenige Form des Saturnius, die wir den von den alten Metrikern überlieferten Musterversen zufolge als die Primär- oder Vulgärform anzusehen haben. Zu ihr gesellen sich aber noch andere Formen hinzu, nämlich verkürzte und verlängerte, wie Caesius Bassus l. l. überliefert: nostri autem antiqui, ut vere dicam quod apparet, usi sunt eo non observata lege nec uno genere custodito, ut inter se consentiant versus, sed praeterquam quod durissimos fecerunt, etiam alios breviores, alios longiores inseruerunt, ut vix invenerim apud Naevium quos pro exemplo ponerem. Die verkürzte Form des Saturnius besteht darin, dass auch nach der ersten oder zweiten Hebung eines jeden Kolon die Senkung unterdrückt werden kann, wie in folgenden Versen des Nävius:

patrém suóm suprémúm | óptumum ádpéllát.
censént eó ventúrúm | óbviám Poénúm.
res dívas édícít | praédícit cástús.

Umgekehrt kann die in der Vulgärform unterdrückte Senkung vor der letzten Hebung des Kolon beibehalten werden, und so entsteht eine verlängerte Form. Caesius Bassus führt folgende Verse an, durch welche er vielleicht zugleich das Schema des verlängerten Saturnius klar machen will:

turdís edácibús dolós | cómparás amícós.
consúltó prodúcit éum | quó sit ímpudéntiór.

Völlig sichere Beispiele solcher Verlängerungen scheinen die uns überkommenen Saturnier nicht darzubieten. Ob die anlautende Anakrusis des Verses fehlen, ob auch das zweite Kolon anakrusisch beginnen durfte, kann hier nicht erörtert werden: es mag sich mit diesen Einzelheiten verhalten wie es wolle, der Auffassung des Saturnius als eines Metrums von 8, nicht von 6 Ictussilben oder Takten geschieht dadurch kein Eintrag.

Bei dieser Auffassung aber liegt der Zusammenhang des prosodirenden Saturnius mit dem nicht prosodirenden altitalischen Metrum, welches wir oben im Carmen des Cato und bei den Umbrern nachgewiesen haben, deutlich zu Tage. Beide sind metra dicola, beide enthalten je 8 Ictussilben oder 8 Takte, von denen auf jedes Kolon 4 kommen, in beiden sind die Senkungen prosodisch gleichgültig und können auch — am häufigsten in den beiden letzten Takten eines jeden Kolon — gänzlich unterdrückt werden. Der Unterschied zwischen beiden besteht, abgesehen davon dass der Saturnius die Senkungen seltener unterdrückt und regelmässig sein erstes Kolon mit einer Senkung anhebt, in der Behandlung der Hebungen. Denn im altitalischen Metrum sind ebenso wie die Senkungen auch die Hebungen in Beziehung auf Prosodie völlig unbestimmt und schliessen sich nur darin an die in der Sprache vorkommenden Eigenthümlichkeiten an, dass eine sprachliche Accentsilbe nicht anders denn als rhythmische Ictussilbe fungiren darf. Im Saturnischen Metrum dagegen hat die Hebung eine prosodische Bestimmtheit gewonnen, indem sie wenigstens im Inlaute eines jeden Kolon durch eine Länge (oder Doppelkürze) dargestellt wird; ein Zusammenfall des rhythmischen Ictus mit dem Wortaccente findet hierbei blos am Ende eines jeden Kolon statt; für den Anfang des Kolon gehen rhythmischer Ictus und Wortaccent gewöhnlich auseinander. Von beiden Metren ist das nichtquantitirende, welches sich nicht nur bei den Umbrern wiederfindet, sondern auch mit der alliterirenden Langzeile der alten Germanen genau übereinkommt, das ältere; der Saturnius

ist als eine der Prosodie wenigstens in Beziehung auf die Hebungen Rechnung tragende Weiterbildung jenes älteren Metrums aufzufassen. Dieser Fortschritt, den die Latiner von einem nichtquantitirenden zu einem wenigstens theilweise quantitirenden Metrum gemacht haben, ist principiell derselbe, wie derjenige, welchen wir oben bei den alten Veda-Indern im Gegensatze zu den Iraniern beobachtet haben. Das Metrum nämlich, welches dem indischen Çlôka zu Grunde liegt, ist in seiner ältesten und ursprünglichsten Form ein lediglich silbenzählendes, ohne jegliche prosodische Bestimmtheit, und diese primäre Form ist bei den Iraniern in der Avesta-Poesie festgehalten. In der Veda-Poesie der Inder aber ist ein Fortschritt von der lediglich silbenzählenden zur quantitirenden Poesie gemacht, indem wenigstens der Schluss jenes Metrums prosodisch bestimmt wird. Ebenso wie dieser Vedenvers ist auch der Saturnius ein Uebergang von der nichtquantitirenden zur quantitirenden Poesie, und zwar so, dass die quantitirende Stufe noch nicht vollständig erreicht ist, sondern bei den Latinern blos die Hebungen, aber noch nicht die Senkungen, bei den Veda-Indern blos den Auslaut, aber noch nicht den An- und Inlaut des Verses ergriffen hat. In der auf die Vedazeit folgenden Periode der indischen Metrik ist der quantitirende Standpunkt völlig durchgedrungen. Dasselbe ist auch in der späteren Poesie Latiums geschehen, freilich nicht in Folge eigener nationaler Entwickelung, sondern durch unmittelbare Herübernahme der griechischen Versformen auf römischen Boden, und selbst diese gräcisirende Metrik der Römer kann sich längere Zeit hindurch in den Iamben und Trochäen von der für die Senkungen des Saturnius bestehenden prosodischen Willkür nicht völlig freimachen. Denn die Abweichungen von ihren griechischen Mustern, welche sich die älteren römischen Dichter in Beziehung auf die leichten Takttheile der Iamben und Trochäen gestatten, sind weiter nichts, als ein Fortwirken der altnationalen Weise des Versificirens, ebenso wie auch die Vorliebe dieser Periode für Alliteration und für Uebereinstimmung zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus als ein noch nicht erloschener Rest der primären Metrik der Italiker anzusehen ist.

So lassen sich denn drei Stufen der latinischen Metrik unterscheiden:

1) Die lediglich accentuirende und zugleich alliterirende

Metrik, welche die Latiner nicht nur mit den übrigen Indogermanen Italiens — nachweislich wenigstens mit den Umbrern —, sondern auch mit den alten Germanen gemeinsam hatten.

2) Die Periode des wenigstens in Beziehung auf die schweren Takttheile quantitirenden Saturnius.

3) Die griechische Periode, in deren Anfange die Eigenthümlichkeit der vorangehenden Periode in der soeben angedeuteten Weise noch nachwirkt.

Es ist natürlich, dass die frühere Stufe der Metrik mit dem Auftreten der späteren Stufe noch nicht ganz und gar verschwunden ist, sondern sich für bestimmte Kreise der Dichtung noch eine Zeit lang forterhält. Zur Zeit Cato's ist die griechische Norm der Metrik bereits in alle höheren Schichten der Poesie eingedrungen, aber es wird daneben auch der Saturnische Vers noch vielfach gebraucht, und bei einem ländlichen Weihfeste lehrt Cato sogar ein Carmen beten, welches seiner metrischen Beschaffenheit nach der dem Saturnius vorausgehenden Periode angehört.

Ich habe diese Gedanken nicht unterdrücken wollen, auch in der Voraussetzung, dass sie vielleicht hier oder dort zu berichtigen sind. Denn die vorliegenden Thatsachen verlangen nun einmal, dass sie berücksichtigt und erklärt werden, und ich bin darauf geführt, für das Verständniss dieser Thatsachen den ganzen grossen Zusammenhang in der Entwickelungsgeschichte der poetischen Formen bei den indogermanischen Völkern nicht zurückzuweisen.

Soweit etwa die im Jahre 1868 erschienene zweite Auflage der Metrik. Ich dachte damals nicht daran, dass ich auf die in meiner Tübinger Doctordissertation „Ueber die metrische Form der ältesten römischen Poesie“ 1852 ausgesprochene Ansicht, der Saturnische Vers der alten Römer sei kein quantitirender, sondern ein lediglich accentuirender, jemals zurückkommen werde. In den Jahren 1883 und 1886 hat auch Professor Otto Keller in Prag in zwei Abhandlungen über den Saturnischen Vers gegen die bisherige Auffassung des Saturnius als eines quantitirenden Verses einen mit Umsicht und Methode geführten Kampf unternommen, der gegenwärtig als ein siegreicher bezeichnet werden kann. In seiner zweiten Abhandlung sagt O. Keller S. 1: „Meine Schrift über den Saturnischen Vers hat hinsichtlich des allgemeinen Princips, welches in ihr verfochten und zum ersten Male

eingehend begründet war, mehr Anklang bei der Kritik gefunden, als ich zu erhoffen gewagt hatte. Rudolf Westphal (Göttingsche gelehrte Anzeigen 1884 Nr. 9), Hugo Gleditsch (Wochenschrift für klassische Philologie 1884 Nr. 2), G. A. Saalfeld (Jahrbücher für Philologie und Pädagogik II. Abth. 1884 S. 61 ff.), Felix Ramorino (Ad O. Kelleri opusculum etc. excursus, Aug. Taurin. apud Loescher 1883), Rudolf Thurneysen (Der Saturnier etc., Halle 1885), sie alle sind darin einig, dass die quantitirende Messung der ältesten römischen Poesie eine Ungeheuerlichkeit sei, die vor einem nicht voreingenommenen Richter unmöglich bestehen könne. In der mit grosser Ruhe und Kaltblütigkeit abgefassten Schrift von Thurneysen findet sich folgendes gewiss unanfechtbare Verdict (S. 3 f.): ... 'alle die fraglichen kurzen Vocale als ursprünglich lang anzusetzen, ging doch nicht wohl an. So wird von Neueren, wie von Havet und Lucian Müller, die Regel aufgestellt, dass kurze Vocale durch die Arsis gedehnt werden können, und zwar nicht nur an einer, sondern an verschiedenen Stellen des Verses. Mit diesem Eingeständniss unerklärlicher Kürzen zerbrechen sie aber die letzte Stütze der quantitirenden Erklärung. Denn da die Thesis fehlen oder durch eine Doppelkürze vertreten sein kann, wäre durchgehende Länge der Arsis das einzige Thatsächliche, das für das quantitirende Princip spräche. Es ist in der That schwer, sich einen nicht-quantitirenden Vers vorzustellen, der auf diese Weise nicht als rein quantitirend erklärt werden könnte.'"

O. Keller fährt fort: „Trotzdem wagt noch L. Müller in seinem Buche: Der Saturnische Vers und seine Denkmäler, Leipzig 1885, nach dem Erscheinen sowohl meiner als Thurneysens Schrift, die alten Messungen Runcús atqué Purpúreus (S. 68), ne quaíratís honóre (S. 154) und unzähliges Gleichartige wiederum einem gläubigen Publikum zu empfehlen. Es hat unseres Erachtens blos historischen Werth, als hoffentlich letzter, sich selbst verurtheilender Auswuchs der quantitirenden Theorie. Wer durchaus in den alten unglaublichen Auffassungen beharren will, möge sich es immerhin als Evangelium wählen."

Auf S. 6 seiner zweiten Schrift über den Saturnius sagt O. Keller: „Wenn wir die Saturnius-Citate der späten römischen Schriftsteller zur Herstellung des echten Schemas benützen wollen, so können wir mit relativ grösster Sicherheit nur ganz wenige Citate von eigenthümlicher Qualität hiezu nehmen: erstens, ent-

sprechend dem „Maecenas atavis" und „Exegi monumentum", den Anfangsvers von Livius Andronicus Odysseeübersetzung:

„Vírum míhi Cáména | ínsecé vérsútum"

und den Anfangsvers von des Livius Hymnus auf Iuno Regina:

„Sáncta púer Sáturní | fíliá régíná."

Ausserdem werden sich ohne schwere Bedenken beiziehen lassen jene Verse, welche ausdrücklich als Muster Saturnischen Metrums von den Metrikern citirt werden:

„Dábunt málum Métélli | Naévió poétaé.
Súmmas ópes qui régúm | régiás refrégít.
Férunt púlcras crétérras | aúreás lépístas.
Nóvem Ióvis concórdés | fíliaé sorórés.
Mágnum númerum triúmphát | hóstibus dévíctís.
Dvéllo mágno dírimóndo | régibus súbigéndís."

Zu den beiden letzten von Inschriften copirten Saturniern kommt der gleichfalls von einer Triumphalinschrift copirte handschriftlich überlieferte Vers:

„Fúndit fúgat prostérnít | máximas légiónés."

Die der griechischen Saturnius-Epoche angehörigen vier guten Inschriften enthalten folgende Verse:

Scipioneninschriften.

C. I 1 30 „Córnélius Lúciús | Scípió Barbátús
Gnaívod pátre prógnátus | fórtis vír sápiénsque
Quoíus fórma vírtútei | párisuma fúit
Cónsol cénsor áidílis | quéi fúit ápud vós
Taúrásia Císaúna | Sámnió cépít
Súbigit ómne Loúcánam | ópsidésque abdoúcít."

C. I. 1 33 „Quei ápice insígne diális | fláminis gésístei
Mórs perfécit túa ut éssent | ómniá bréviá
Hónos fáma vírtúsque | glória átque ingéniúm
Quíbus sei in lónga licuíset | tíbe útier vítá
Fácile fácteis superásés | glóriám máiórum
Quá re lúbens té in grémiu | Scípió récipit
Térra Públi prógnátum | Públio Córnélí."

C. I. 1 34 „Mágna sápiéntiá | múltásque vírtútes
Aétáte quóm párva | pósidet hóc sáxúm
Quoíei víta défécit | nón hónos hónóre
Ís hic sítus quei núnquám | víctus est vírtútéi
Ánnos gnátus vígínti | ís lóceis mándátus
Né quairátis hónore | quéi mínus sit mándátus."

C. I. I 1175 „Quod ré súa dífeídens | áspere áfleíctá
Párens tímens heíc vóvit | vóto hoc sólútó
Décuma fácta póloúcta | leíberéis lúbéntes
Dónu dánunt Hércólei | máxumé mérető
Sémol te órant sé vóti | crébro cóndémnés."

§ 13.

Reimend-accentuirende Poesie der Germanen.

Die germanischen Dialekte geben sämmtlich, der eine früher, der andere später, die alte Alliteration auf und lassen an Stelle derselben den Schlussreim der Kola oder der Perioden treten. Wir Hochdeutschen sind die ersten, welche diese Revolution vorgenommen, Otfrids Evangelienharmonie, nicht viel später als der alliterirende plattdeutsche Heliand geschrieben, ist in Europa das früheste Beispiel eines grossen reimenden Gedichtes. Alle übrigen germanischen Stämme sind den Hochdeutschen nachgefolgt, zuletzt auch die störrischen, conservativen Normänner, die, ehe sie völlig auf diese Stufe treten mögen, in einer silbenzählenden Poesie mit Anreimen und Binnenreimen noch einen Schatten der alten überwundenen Alliteration vor der unaufhaltsam vordringenden Form der Endreime zu retten suchen. Unsere hochdeutsche Evangelienharmonie ist daher für die Geschichte der poetischen Formen ein Denkmal von höchster Bedeutung.

Die alte Alliteration der Germanen vereinte zwei Kola durch gemeinsamen Anlaut der nachdrücklichsten Accentsilben zu einer periodischen Einheit. Dasselbe bewirkt bei Otfrid der gemeinsame klingende Auslaut der beiden zur periodischen Langzeile gebundenen Reihen, nach dem Schema:

_____ a, _____ a.
_____ b, _____ b.
_____ c, _____ c.

Wo möglich findet am Ende der Periode mit der Wiederholung des Reimes im zweiten Kolon ein Satzende statt; der erste Reim am Ende des ersten Kolon liebt es, mit einem logischen Abschnitte des Satzes zusammenfallen. Strophisches Princip lässt sich darin erkennen, dass gleich dem indischen Çlôka zwei Perioden gewöhnlich durch Gedankeneinheit sich näher zu einem logischen Ganzen vereinen. Was nun die Takte, die Hebungen und Senkungen anbetrifft, so ist auch hier die rhythmische Form der

alliterirenden Stufe beibehalten. Silbenlänge und Silbenkürze ist für die Ictussilbe gleichgültig*), der Ictus schliesst sich vielmehr an den Wortaccent an, dergestalt dass jeder Hochton des Wortes nothwendig als Ictussilbe auftritt. Jedes Kolon enthält noch immer 4 Ictus oder 4 Takte, die ganze Langzeile mithin 8 Takte. In allem diesem schliesst sich der Otfridsche Vers genau an den alliterirenden an. Nur in einem Punkte findet ein merklicher Unterschied statt: die Häufigkeit, mit welcher im alliterirenden Verse die Continuität der schweren und leichten Takttheile unterbrochen wird, wir können sagen die Häufigkeit der asynartetischen Bildung ist keine beliebte Form mehr. Es kommt diese Art der Metren freilich noch häufig genug vor, aber der Dichter hat sichtlich das Bestreben, dem Verse durch seltenere Anwendung inlautender Katalexen (Dikatalexen u. s. w.) einen leichteren Fluss zu geben. Die Schwere des altgermanischen Rhythmus und seine Vorliebe für harte Gegensätze der starken Takttheile hat nachgelassen, wie auch die alte gewaltige, unbändige Grösse des poetischen Inhalts mit dem ganzen Sinne des Volkes sich zu grösserem Frieden gemildert hat. Die Germanen sind aus der Periode der welterschütternden Bewegungen zu einem ruhigeren Leben zurückgekehrt. So steht denn nun der Otfridsche Vers in der Continuität der Takttheile dem altindogermanischen Langverse, wie er sich in den frühesten gemeinsamen Wohnsitzen in Asien gebildet, wieder näher, er ist vielfach wieder ein silbenzählender geworden wie im Veda und Avesta (acht- und siebensilbige Kola). denn den Senkungen zwischen den Hebungen beginnt man ihr altes Recht wieder einzuräumen. Wir können sagen, dass die ganze geschichtliche Entwickelung in den weiteren Perioden der germanischen Poesie auf die bei Otfrid angebahnte Continuität der Hebungen und Senkungen hinausgeht. Mit der grösseren Häufigkeit der Senkungen hängt bei Otfrid die Häufigkeit der Anakrusis zusammen; es hatte sich aber noch nicht, wie in der späteren deutschen Dichtung, eine mit der Hebung und eine mit der Anakrusis beginnende Form als ein verschiedenes Metrum gesondert, denn ohne Unterschied wechseln noch thetische und anakrusische Formen mit einander ab. Sehr selten waren in der

---

*) Dass bei den reimenden mittelalterlichen Deutschen die offene Kürze oft unfähig geworden ist, einen in- und auslautenden ganzn Versfuss auszudrücken, können wir hier unberücksichtigt lassen.

alliterirenden Poesie doppelte Senkungen; scheinbar sind dieselben bei Otfrid ziemlich zahlreich vertreten, aber in den meisten Fällen bestehen sie blos für das Auge, denn gesprochen wurde hier nach mittelalterlicher Weise nur Eine Silbe.

Auf die Periode des althochdeutsch redenden Otfrid folgt die Zeit der mittelhochdeutschen Poesie. Die Abneigung gegen die asynartetische Bildung nimmt zu, doch bleibt noch immer ein Gebiet der Poesie, wo das Princip der Otfridschen Metrik sich treu erhalten hat. Dies ist das mittelhochdeutsche Volksepos, welches sich, wenn auch die althochdeutsche Sprache durch stumpfe Abschleifung der früher klingenden Endungen, durch Umsichgreifen des den alten scharfen Gegensatz der Vocale trübenden Umlautes und andere bedeutungsvolle Erscheinungen zur mittelhochdeutschen Sprache geworden ist, dennoch nicht minder in der metrischen Form, wie in Ton und Inhalt an die altdeutschen Dichtungen anschliesst. Ihr Metrum ist der Nibelungenvers, der sich hauptsächlich nur in zwei Stücken von dem Otfridschen unterscheidet: 1) die vier ersten Verse der vierzeiligen Strophe sind, wenn wir uns des griechischen Ausdrucks bedienen wollen, brachykatalektisch geworden, d. i. in dem Schlusskolon dieser 3 Verse sind von den 4 Takten nur die drei ersten durch das Rhythmizomenon der Sprache ausgedrückt, der vierte Takt ist durch eine Pause zu ergänzen. Die alte Tetrapodie ist dem sprachlichen Ausdrucke nach zu einer Tripodie verkürzt. Nur der Schlussvers der ganzen tetrastichischen Strophe ist ein akatalektischer, denn hier ist auch der letzte Takt durch das sprachliche Rhythmizomenon vertreten. 2) Der Reim vereinigt nicht mehr wie bei Otfrid die beiden Kola desselben Verses, sondern zwei auf einander folgende Verse werden durch gemeinsamen Endreim verbunden. Was den Taktbau anbetrifft, so ist einerseits eine doppelte Silbe als Senkung und andererseits Ausfall der Senkung ebenso häufig wie bei Otfrid; drei Hebungen unmittelbar hinter einander sind gar keine seltene Erscheinung:

> Eß troúmde Kríemhíltė | in túgenden dér si pflác,
> wie si eínen válken wíldén | zúege mánegen tác.

Im höfischen Epos des deutschen Mittelalters ist continuirlicher Wechsel der Hebungen und Senkungen zum Gesetz erhoben, nur zwischen letzter und vorletzter Hebung der Reihe darf die Senkung fehlen (Katalexis), das Metrum wird fast streng

silbenzählend (8 oder 7 Silben in der Reihe). Ist insofern die Form des höfischen Epos als ein Fortschritt zu betrachten, so hält es doch darin treuer als das Nibelungenlied an Otfrids Weise fest, dass es je zwei unmittelbar auf einander folgende Reihen mit einem gemeinsamen Reime versieht. Darin aber zeigt diese Art der Epen wieder ihre spätere Natur, dass die Vereinigung von je 2 Reihen zu einer Periode oder Langzeile und nicht minder auch die strophische Composition aufgegeben ist, zwei Eigenthümlichkeiten, deren jede dem ursprünglichen melischen Vortrage der Poesie entstammt. Es fehlt hier nämlich die Vereinigung der zwei reimenden Kola durch Einheit des Sinnes und Satzes, das wesentliche Moment der Verseinheit in aller alten Poesie mit Ausnahme der griechischen, in der die Vermeidung des Hiatus und der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* das Zeichen der periodischen Continuität ist. Aus diesem Grunde wird im höfischen Epos jede Reihe als selbständige Zeile geschrieben, — wir können sagen, die frühere Periode oder Langzeile ist in Reihen (Kurzzeilen) aufgelöst. Das bleibt nun fortan die Weise der deutschen Poesie, sie hat blos Takte, Reihen und etwa auch Strophen, aber keine Perioden im alten Sinne mehr.

Ist das mittelhochdeutsche Ritterepos gleich dem Epos der Griechen nur auf eine metrische Form beschränkt, so versucht sich die Lyrik des deutschen Mittelalters oder der Minnesang gleich der griechischen Lyrik in immer wechselnder Strophenbildung, mit Reihen von bald längerer, bald kürzerer Ausdehnung und vielverschränktem Reim, aber immer mit genauer strophischer Responsion. Die Behandlung des sprachlichen Rhythmizomenon ist dieselbe wie im höfischen Epos, Gleichgültigkeit gegen die sprachliche Länge und Kürze, continuirlicher Wechsel der Hebungen und Senkungen, Uebereinstimmung zwischen rhythmischem Ictus und Wortaccent, welche zum nothwendigen Gesetze gegen den Schluss der Reihe wird, während sich der Anfang leichter eine Abweichung verstattet und auch eine unaccentuirte Silbe zur Hebung machen kann. Einmischung zweisilbiger Senkungen unter die einsilbigen, eine ganz normale Freiheit für das Metrum des Nibelungenverses, ist so gut wie aufgegeben. Um so interessanter sind einige Gedichte, in welchen eine stete Verbindung der inlautenden Hebung mit zwei darauf folgenden Senkungen (etwa den antiken Daktylen zu vergleichen) gewahrt ist.

Die Verwandelung der mittelhochdeutschen in die neuhoch-
eutsche Sprache in der letzten Periode des Mittelalters hat das
rincip der Metrik unangetastet gelassen, der neuhochdeutsche Vers
leibt ein accentuirender wie der mittelhochdeutsche des höfischen
pos und des Minneliedes; die im Nibelungenverse neben den
infachen Senkungen häufig vorkommenden Doppelsenkungen sind
n Allgemeinen von unseren deutschen Dichtern vermieden worden,
och scheinen sie aus dem Volksliede niemals verschwunden zu
ein und sind in neuester Zeit erst durch Heine wieder zu Ehren
ebracht, wenn gleich sie hin und wieder sich schon bei früheren
lichtern zeigen. Eine durchgängige Festhaltung der doppelten
enkung hinter jeder inlautenden Hebung ist eine Form, deren
ich der deutsche Dichter sehr selten bedient; das normale Mass
st continuirlicher Wechsel zwischen Hebung und Senkung so, dass
er Vers entweder mit der Senkung anlautet oder mit der Hebung.
Vicht mit Recht bezeichnet man die hierdurch entstehenden Haupt-
ormen der deutschen Poesie als Trochäen und Iamben, man
önnte sie eben so gut auch thetische und anakrusische Spon-
een oder dergl. nennen. Denn Trochäen und Iamben sind jene
'akte unserer Verse ganz und gar nicht, wenigstens nicht im
inne der dreizeitigen Trochäen und Iamben der Griechen; es
ind vielmehr gerade Takte, in denen schwerer und leichter Takt-
heil, gleichviel wie etwa ein später herzukommender Componist
len Rhythmus behandelt, der λέξις nach einander im Zeitumfange
leich stehen. Ungerade oder dreizeitige Takte im Sinne der
lten sind nicht unsere sogenannten Trochäen und Iamben,
ondern vielmehr unsere sogenannten Daktylen und Anapäste
der, um uns eines richtigeren Namens zu bedienen, unsere aus
reisilbigen Takten (mit doppelter Senkung) bestehenden Metra;
enn jede der drei Silben in diesen Metren wird von uns ungefähr
leich lang gesprochen, nicht aber so, dass wir der Hebung den
leichen Zeitumfang wie zusammen den beiden Senkungen geben.
ind in der (bei Heine beliebten) Manier der Taktmischung zwei-
ilbige mit dreisilbigen Versfüssen verbunden, so führen wir beim
Recitiren die dreisilbigen auf das Zeitmass der zweisilbigen zu-
ück, wir machen sie zu geraden Takten (in einer der Triole
ich annähernden rhythmischen Form). Eine genaue Parallele
nit der griechischen Metrik zu ziehen, hindert die ganz ver-
chiedene Stellung der musischen Künste bei uns und den Alten,
lenn die Verse unserer Dichter sind zunächst für die Lectüre

oder auch wohl für die Declamation geschrieben, die Musik ist eine völlig selbständige Kunst geworden, und es hängt von dem Ermessen des Componisten ab, in wie weit er die Takteintheilung der poetischen λέξις beibehalten will. Eine andere wesentliche Verschiedenheit ist die, dass die rhythmische Silbendauer in der λέξις unserer Verse von der sprachlichen Prosodie principiell unabhängig ist. Wer die Hebungen unseres deutschen Verses Längen nennt, der hat noch immer nicht zwischen den nicht scharf genug zu sondernden Begriffen des Accentes und der Prosodie zu sondern gelernt. Unsere deutsche Sprache hat Längen und Kürzen und hat zugleich accentuirte und accentlose Silben, so gut wie die griechische, aber seit Otfrid und dem Dichter des Heliand und wohl schon viele Jahrhunderte früher bis auf diesen Tag hat unsere Poesie im Gegensatze zur griechischen das quantitirende Element unserer Sprache für den Rhythmus der Poesie unbenutzt gelassen und sich dagegen an das accentuirende Element der Sprache in der Weise angeschlossen, dass jede accentuirte Silbe als Ictussilbe fungirt. Das Gesetz unserer Poesie ist dies, dass die Ictussilbe wo möglich eine accentuirte Silbe sei, doch ist unser rhythmisches Gefühl auch schon befriedigt, wenn dies nur gewöhnlich der Fall ist: gern gestatten wir dann, eben so wie der alte Germane und der Mittelhochdeutsche, dass unter normal betonten Wörtern auch ein unbetontes Formwort oder eine tonlose Silbe den rhythmischen Ictus erhält. Aber was die Silbenquantität betrifft, so ist es für unsere Poesie gleichgültig, ob die den Ictus tragende, d. h. die als schwerer Takttheil stehende Silbe eine Länge oder eine Kürze sei. Die eigenthümliche Veränderung des deutschen Lautsystems, welche den Uebergang des Mittelhochdeutschen zum Neuhochdeutschen charakterisirt, hat es freilich mit sich gebracht, dass die Ictussilben unseres neuhochdeutschen Verses viel häufiger Längen sind, als die Ictussilben im Alt- und Mittelhochdeutschen. Unter dem Einflusse des grammatischen Wortaccentes (wir müssen diesen in der S. 30 ff. angegebenen Weise vom rhythmischen Ictus auseinander halten) ist nämlich fast jede offene Silbe unserer neuhochdeutschen Sprache eine Länge geworden, die früher als Kürze gesprochen wurde. Wir sprechen „lēgen, sägen, Väter, viel" mit Vocallänge statt des alten kurzvocaligen „lĕgen, sägen, Väter, vïl" u. s. w., und hauptsächlich durch diese Revolution im Vocalbestande unserer Sprache ist es gekommen, dass, wenn solche

Silben im Verse gebraucht sind, sich die Ictussilbe als Länge darstellt. Aber auch in solchen Wörtern, in welchen sich die ursprüngliche Kurzvocaligkeit gehalten hat, wie lăchen, Săche, ĕssen u. s. w., dient unserer Poesie die kurze Accentsilbe eben so gut als rhythmischer Ictus wie in jenen die lange Ictussilbe. Oder ist etwa „la" in „lachen" eine Länge? Ist es nicht dieselbe Prosodie wie in λάχος, τάχος? Es ist schwerlich richtig, dass ch und ss eine Doppelconsonanz sei und dass hier durch Position der kurze Vocal zu einer Länge gemacht würde, denn es sind in Wahrheit schlechterdings einfache Consonanten, die Aspirationsstufe der Gutturalis und Dentalis. Freilich muss unsere deutsche Sprache darauf mit Recht Anspruch machen, trotz mancher prosodischen Schwankungen eine prosodirende Sprache zu sein und den Unterschied von Längen und Kürzen zu besitzen; aber die deutsche Rhythmopöie hat sich diesen prosodischen Unterschieden der Sprache nicht angeschlossen, sondern vielmehr dem Unterschiede der Accente, und ist hierzu gerade so berechtigt wie die griechische Rhythmopöie, welche dem prosodischen Unterschiede folgt und die Accentverschiedenheit für die Poesie unbenutzt lässt.

Etwas Anderes ist es mit dem zuerst durch Voss aufgekommenen und am meisten durch Platen betonten Streben mancher Dichter, für die leichten Takttheile oder die Senkungen des Verses die unaccentuirten Längen zu vermeiden und sich hier nur der unaccentuirten Kürzen zu bedienen. Das Ergebniss dieses Strebens ist dann freilich nur dies, dass man an manchen Stellen des Verses den Gebrauch von Compositis und ausserdem Silben wie „bār, sām, keit, heit", etwa auch „ung", nicht zulassen will. Eine solche Beschränkung macht auf unser rhythmisches Gefühl im Ganzen einen wohlthuenden Eindruck, aber wir dürfen nicht vergessen, dass hier unser Gefühl unter dem Einfluss der griechischen Metrik steht; der national-germanischen Metrik ist eine solche Beschränkung fremd; zwar Platen, aber keiner unserer grossen Dichter hat sich solche Beschränkung aufgelegt. Wer die beschwerliche Arbeit einer Uebersetzung der Griechen im Originalmetrum übernimmt, thut wohl, daran festzuhalten. Aber diese Nachbildung der griechischen Metra in unserer Sprache ist, um das hier nicht zu übersehen, nur für sehr wenige Versgattungen möglich, für Iamben, Trochäen, Daktylen und einige einfache logaödische Formen; schon für die antiken Anapäste

bleibt jede Nachbildung mangelhaft, weil es uns ein für allemal nicht möglich ist, die häufigen Auflösungen in einer für unser rhythmisches Gefühl befriedigenden Weise nachzubilden. Ebenso wenig die Dochmien u. s. w. Will man solche Auflösungen nicht blos auf dem Papier nachbilden, sondern auch unserem Ohre mit rhythmischem Ictus der Alten vortragen, so wird Jeder, der es anhört, lachen müssen. Auch um deswillen sind getreue Nachbildungen der kunstreicheren Metren der griechischen Lyriker und Dramatiker in unserer deutschen Sprache nicht auszuführen, weil wir nun einmal nicht umhin können, am Ende der rhythmischen Reihe nicht blos eine Cäsur, sondern auch einen Abschnitt des Sinnes zu verlangen. Deshalb nimmt sich jede metrische Pindar-Uebersetzung so ungemein wunderlich und schwerfällig aus. Je mehr und je länger man sich in die griechische Metrik hineinlebt, um so mehr wird man die Fruchtlosigkeit aller dieser Versuche einsehen. Es ist bedauerlich, dass wir die griechischen Metra in unserer Sprache nicht nachbilden können, aber wir können es nicht.

§ 14.

Accentuirende Versification der späteren Griechen; Byzantiner.

Unser accentuirendes Princip der Metrik, das von Alters her uns Germanen eigen ist, muss wohl seine hohe Berechtigung haben, denn auch die Völker, welche im Alterthume auf dem Standpunkte der quantitirenden Metrik stehen, werden diesem abtrünnig und wenden sich dem germanischen Standpunkte zu. Dies gilt wenigstens von den Völkerschaften Europas, denn die Poesie der asiatischen Völker beginnt zwar im Mittelalter zu reimen, aber sie bleibt eine quantitirende; die Byzantiner aber und Romanen stellen sich schon vorher auf den accentuirenden Standpunkt des Rhythmus, ehe sie zu reimen anfangen.

Es ist dieser Process noch in hohem Grade räthselhaft, um so mehr, da beide Völker selbständig von einander und ebenso auch ohne Einfluss der germanischen Poesie ihre alte quantitirende Poesie aufgegeben haben und dennoch unter sich eine gleichmässige Durchführung des accentuirenden Systems zeigen, welche von dem germanischen ziemlich verschieden ist. Der byzantinische und romanische Vers ist von vorn herein durch continuirlichen Wechsel der starken und schweren Takttheile charakterisirt, zu welchem der ursprünglich asynartetische Vers

der Germanen erst im Laufe des Mittelalters hin arbeitet. Sodann herrscht für den byzantinischen und romanischen Vers das gleichmässige Gesetz, dass blos am Schlusse der rhythmischen Reihen eine Identität des rhythmischen Ictus und des Wortaccentes stattfinden muss, nicht aber in der vorderen Partie des Kolons; auch hier treffen zwar nicht selten jene beiden Momente zusammen, aber wir müssen sagen, es ist dies etwas Zufälliges, Unabsichtliches; eine nichtaccentuirte Silbe thut hier als rhythmischer Ictus dieselben Dienste. Der Versschluss bestimmt auch für den Versanfang den Rhythmus, bestimmt sogar dies, ob der Vers mit anlautendem schweren Takttheile oder mit der Anakrusis gelesen werden soll. Es ist das dieselbe Bevorzugung des Schlusses, welche auf diesen den Reimfall kommen liess, doch bedingen sich jene quantitirende Messung und der Reim keineswegs gegenseitig, denn der letztere ist nachweislich erst später als ein schmückendes Accedens hinzugetreten, nachdem die Umformung des quantitirenden Verses zum accentuirenden bereits geschehen war.

Wie die gleichzeitig erfolgende sprachliche Revolution, die aus dem Griechischen ein Neuhellenisch, aus dem Lateinischen ein Romanisch hervorrief, zuerst in den unteren Schichten der Gesellschaft um sich greift, während sie von den Kreisen der Gelehrsamkeit und der Kunst fern gehalten wurde, so fehlt es nicht an Anzeichen, dass auch die accentuirende Messung des Verses zuerst in der um traditionelle Kunstnormen unbekümmerten Volksdichtung aufgetreten ist. Die Zeit des ersten Auftretens zu bestimmen, ist natürlich unmöglich.

Um so mehr verdient eine andere Erscheinung Beachtung. Wir treffen nämlich in der späteren griechischen Zeit eine Art der didaktischen Poesie, welche sichtlich den Zweck hat, sich unmittelbar an das Volk zu wenden. Dies ist die Fabeldichtung. Sie bedient sich des antiken Masses, welches zuerst in der Zeit Alexanders des Grossen für diese Gattung der Poesie angewandt war, nämlich der Hipponakteischen Choliamben. Babrius handhabt dies Metrum genau in der Technik der Alten, aber zugleich ist er stets darauf bedacht, die vorletzte Silbe des Verses mit einer Accentsilbe zusammenfallen zu lassen. Es ist eine Täuschung, wenn man meint, dass eine solche Rücksicht auf den Wortaccent auch schon von den früheren Choliambendichtern genommen sei; die vorliegenden Fragmente der älteren Zeit zeigen deutlich das Gegentheil, denn einzelne Verse des Hipponax und des Aeschrion, in denen der Accent

auf der vorletzten Silbe ruht, können hier nichts beweisen, da in anderen Versen, die dazwischen stehen, die letzte oder vorletzte Silbe betont ist. Die durchgängig gewahrte Eigenthümlichkeit in den Fabeln des Babrius ist eine durchaus neue Erscheinung, die in der antiken Poesie der Griechen nichts Analoges hat. Wir können sie nicht anders erklären denn als eine Concession, welche der im antiken Metrum schreibende Fabeldichter dem neuaufgekommenen Principe byzantinischer Volksmetrik macht, — es ist ein merkwürdiges Denkmal der Uebergangsstufe, welches das Alte und Neue gleichmässig vereint und beiden Richtungen gerecht wird. Man hat früher geschwankt, ob man Babrius in die alexandrinische Zeit, in den Anfang des Kaiserthums oder in das dritte christliche Jahrhundert setzen sollte; jetzt ist durch die Untersuchungen von O. Crusius (de Babrii aetate 1879) der letztgenannte Ansatz äusserst wahrscheinlich gemacht; er gehört in die Zeit des Kaisers Alexander Severus. In der eigentlich byzantinischen Zeit hat sich dann der Babrianische Choliamb aller Rücksicht auf die Prosodie entäussert, er ist ein rein silbenzählender Vers von 12 prosodisch durchaus gleichgültigen Silben geworden, ganz ähnlich den alten iranischen Metren, nur mit dem sehr bedeutungsvollen Unterschiede, dass sein letzter rhythmischer Ictus stets mit einem Wortaccente zusammenfallen muss:

Choliamb der Alten	⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – – ⏒
Choliamb des Babrius	⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – –́ ⏒
Choliamb der Byzantiner	⏓ ⏑ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏑ ⏓ ⏑́ ⏓

Dies ist einer der gewöhnlichsten Lehrverse der Byzantiner, der Vers, in welchem z. B. im 12. Jahrh. Tzetzes die Doctrin *περὶ τραγῳδίας* u. s. w. versificirt. Mit Unrecht sieht man ihn für einen accentuirenden iambischen Trimeter an, es ist vielmehr das alte prosodisch frei gewordene *τρίμετρον σκάζον*.

Ein anderes Denkmal der Uebergangsperiode aus der alten quantitirenden in die neue accentuirende Metrik sind auf dem Gebiete der späteren lyrischen Poesie die Anakreonteen, die in dieser Beziehung den Babrianischen Versen coordinirt werden müssen. Das gewöhnliche Metrum dieser Dichtungen ist das *ἰωνικὸν ἀνακλώμενον* ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏒. Es bildet sich eine ganz bestimmte Art der strophischen Composition dafür aus, die *οἶκοι* und *κουκούλια*, deren Theorie von zahlreichen byzantinischen Metrikern in ihren Darstellungen der antiken Metra behandelt wird. Je vier *ἀνακλώμενα* vereinigen sich zu tetrastichischen

(seltener je fünf zu pentastichischen) Strophen, genannt *οἶκοι* nach derselben Anschauung, womit die Romanen Italiens ihre Strophen als stanze (= aedificia) bezeichnen. Gewöhnlich folgen nach einem, zwei oder auch mehreren solcher tetrastichischer *οἶκοι* zwei längere Verse, genannt *κουκούλιον*, entweder *ἰωνικὰ τρίμετρα ἀπὸ μείζονος* oder in der Silbenform – ◡ ◡ – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – –. Die Sammlung der Anakreonteen im Anhange der Palatinischen Anthologie enthält meist stichische Gedichte; die Anakreonteen des Johannes von Gaza (saec. 6) sind nach *οἶκοι*, die des Sophronius (gestorben 638), Constantinus Siculus (saec. 9), Leon Magister (saec. 10), Tricha nach *οἶκοι* und *κουκούλια* angeordnet. Dem accentuirenden Principe tragen diese Gedichte nun gleich den Choliamben des Babrius darin Rechnung, dass die vorletzte Silbe den Ictus hat. Bei Johannes von Gaza und denjenigen, die ihm folgen, ist dies ein festes Gesetz geworden, welches nur selten (z. B. bei Eigennamen) Ausnahmen gestattet; die Anakreonteen im Anhange der Palatinischen Anthologie erkennen dies nicht als Gesetz an, doch zeigt sich in vielen von ihnen wenigstens eine Neigung, Wortaccent und rhythmischen Ictus in der vorletzten Silbe der Reihe zusammenfallen zu lassen. Die grosse Mehrzahl dieser Anakreonteendichter beabsichtigt zugleich das quantitirende Princip festzuhalten und Verse mit alter Prosodie zu schreiben, und in den meisten Fällen sind ihre Verse auch wirklich streng prosodische. Aber die griechische Sprache fristete damals nur noch auf künstlichem Wege ihr Dasein, nämlich blos als Litteratursprache; als Umgangssprache hatte sie bereits einen grossen Theil der Umwandlungen erlitten, welche schliesslich aus dem Altgriechischen das heutige Neugriechische entwickelt haben; und auch die Gelehrten und Dichter, die noch altgriechisch geläufig zu schreiben verstanden, konnten sich diesem Einflusse nicht ganz entziehen. Insbesondere wird die alte Silbenbeschaffenheit afficirt. Allmählich tritt in der Poesie der Gelehrten der Standpunkt ein, dass die Vocale, welche auch in der Schrift für das Auge sich als Längen oder Kürzen zu erkennen geben, nämlich *ε*, *ο*, *η*, *ω* und die Diphthonge, ihre alte prosodische Bedeutung behalten, dass dagegen da, wo dieser Unterschied sich nicht für das Auge zeigt, bei *α*, *ι*, *υ*, auch das Ohr keinen Unterschied macht und diese drei Vocale beliebig als Längen und als Kürzen verwendet werden. Endlich entsteht aus dem alten *ἀνακλώμενον* ein achtsilbiger prosodieloser Vers:

ἀνακλώμενον der Alten ◡ ◡ – ◡ – ◡ – ⏑̲,
der Uebergangsstufe ◡ ◡ – ◡ – ◡ ⏑́ ⏑̲,
der silbenzählenden Byzantiner ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓ ⏓́ ⏓,

z. B. das 38. Gedicht der Anakreonteen-Sammlung:

Ἐπειδὴ βροτὸς ἐτύχθην
βιότου τρίβον ὁδεύειν,
χρόνον ἔγνων, ὃν παρῆλθον·
ὃν δ' ἔχω δραμεῖν, οὐκ οἶδα.
μέθετε ⟨δέ⟩ με, φροντίδες·
μηδέν μοι καὶ ὑμῖν ἔστω.
πρὶν ἐμὲ φθάσῃ τὸ τέλος,
παίξω, γελάσω, χορεύσω
μετὰ τοῦ καλοῦ Λυαίου.

ἐπει-, *μηδέν*, *παίξω* hat hier denselben Rhythmus wie *πρὶν ἐ-*, *μετά*, d. h. es stehen diese Silben als doppelte Anakrusis, durchaus unabhängig von der natürlichen Silbenquantität.

Seltener kommt in den lyrischen Gedichten der späteren Griechen das iambische Anakreonteenmass (der sogen. *ἡμίαμβος*) vor:

⏓ – ◡ – ◡ – ⏑̲*).

Doch muss diese Reihe in der Volkspoesie eine fast noch grössere Bedeutung als der eben besprochene doppelanakrusische Vers gehabt haben. In der Verbindung mit einer vorausgehenden achtsilbigen Reihe bildet sie das alte katalektische *τετράμετρον ἰαμβικόν*, dessen Beliebtheit in der Volkspoesie aus der von Athenäus 14, 629 d mitgetheilten Probe des *ἄνθεμα*-Tanzliedes der „*ἰδιῶται*" erhellt:

ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, | ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, | ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Von der prosodischen Bestimmtheit der Silben völlig emancipirt, dagegen mit Identität von Wortaccent und rhythmischem Ictus am Ende jeder Reihe ist es zum *στίχος πολιτικός* der Byzantiner geworden, d. h. zum bürgerlichen, volksmässigen Metrum gegenüber derjenigen Schicht von Gelehrtenpoesie, welche die alten Normen in ihrer Weise festzuhalten suchte:

⏓ – ◡ – ⏓ – ◡ – | ⏓ – ◡ – ◡ – ⏑̲
entweder ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓́ | ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓́ ⏓
oder ⏓ ⏓, ⏓ ⏓, ⏓ ⏓́, ⏓ ⏓ | ⏓ ⏓, ⏓ ⏓ ⏓ ⏓́ ⏓

Im zweiten Kolon fällt der Wortaccent stets auf die vorletzte Silbe, im ersten Kolon entweder auf die letzte oder auf die dritt-

*) Vgl. Fr. Hansen in den Verhandlungen der 36. Philologenversammlung zu Karlsruhe S. 284 ff.

letzte. Einige Verse des Tzetzes (Cramer Anecd. Paris. I pag. 62) mögen als Beispiel für diesen politischen Vers der Byzantiner dienen:

Ἔστι δὲ καὶ τὸ σύστημα | συναγωγή τις μέτρων,
ὥσπερ ᾠδὶ ἡρωϊκοῦ | τοῦ ἑξαμέτρου στίχου
καὶ πενταμέτρου σὺν αὐτῷ | τῶν ἐλεγείων θέσις·
οἷα τὰ τοῦ Θεόγνιδος | ποιήματα τυγχάνει.

Wir müssen nun nicht unbeachtet lassen, dass damals, als solche Verse geschrieben wurden, das alte Griechische nur eine geschriebene Sprache war und etwa nur als Hof-, Kirchen- und Gelehrtensprache geredet wurde, dass aber die Volkssprache damals schon dem heutigen Neugriechisch sich sehr annäherte. Jedenfalls wurden damals auch in dieser Volkssprache accentuirende Lieder gesungen, und es ist durchaus wahrscheinlich, dass diese Lieder in der byzantinischen Vulgärsprache so wenig wie die Lieder der Neugriechen des Reimes entbehrten, wenn ihn auch die gelehrte Poesie der Byzantiner nicht aufgenommen hat. Die accentuirende Poesie in der altgriechischen Schriftsprache der Byzantiner ist etwas aus dem Boden der Volkssprache in die gelehrte Sprache Herübergenommenes und völlig wie die reimenden lateinischen Gedichte der mittelalterlichen Romanen zu beurtheilen.

§ 15.
Accentuirende Versification der späteren Römer; der Romanen.

Gehen wir zu den accentuirenden Römern der späteren Zeit und zu den Romanen über. Der beliebteste Vers der römischen Volkspoesie ist der trochäische Septenar, in welchem z. B. das mit einem Refrainverse versehene Pervigilium Veneris (saec. 2—4?) gehalten ist. In ihm singen die Soldaten ihr Spottlied bei Cäsars Triumphzuge, dessen Anfang Sueton (Caes. 51) überliefert:

Urbani, servate uxores, moechum calvum adducimus,
Aurum in Gallia effutuisti, hic sumpsisti mutuum.

In demselben Metrum spottet späterhin das Volk über Sarmentus, wie uns die Scholien zu Juvenal V 3 mittheilen:

Aliud scriptum habet Sarmentus, aliud populus voluerat.
digna dignis: sic Sarmentus habeat crassas compedes.
rustici ne nihil agatis, aliquis Sarmentum alliget.

Das Princip des Versbaues ist hier nicht die von Catull und Horaz für die Trochäen und Iamben angewandte Weise, sondern die alte Manier des Plautus und Terenz, der in den iambischen Senaren auch die Fabeln des Phädrus treu geblieben sind.

Zu Aurelians Zeit hat das Soldatenlied nach den von Flavius Vopiscus c. 6 mitgetheilten Proben den trochäischen Rhythmus beibehalten, aber einmal sind hier die Reihen des Septenars aufgelöst, denn bald wird die akatalektische, bald die katalektische Reihe unmittelbar wiederholt, und ausserdem treten zu den trochäischen Tetrapodien auch trochäische Tripodien, d. i. brachykatalektische Tetrapodien hinzu. Sodann zeigen diese Proben, dass damals die römische Volkspoesie den früheren rein quantitirenden Standpunkt verlassen hat, denn auch eine kurze accentuirte Silbe kann gelegentlich als schwerer Takttheil statt der früheren Länge fungiren:

> Mílle mílle mílle
> décollávimús,
> únus hómo mílle
> décollávimús.
> mílle vívat, qui mílle occídit.
> tántum vini hábet némo
> quántum fúdit sánguinis. —
> Mílle Sármatas, mílle Fráncos
> sémel et sémel occídimús,
> mílle Pérsas quaérimús.

Mit den zweisilbigen Takten sind dreisilbige gemischt, doch ist dies nicht mehr das Princip der alten Auflösung, worauf „semel et“ hindeuten könnte, denn wir finden hier auch die dreisilbigen Takte mílle vi-, Sármatas. Dies ist die „rusticale“ Dichtungsweise der vulgares poetae, welche Beda in seiner Metrik (p. 258, 30 ed. Keil) den gelehrten Dichtern entgegensetzt: Plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmo, non artificii moderatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte. Wir haben also die feststehende Thatsache, dass zur Zeit, wo Longin den Hephästion commentirt und noch bevor Juba (Ende des 3. saec.) sein grosses compilatorisches Werk aus den früheren Metrikern zusammenstellt, das Volkslied im westlichen Kaiserreiche bereits ein accentuirendes geworden ist. Die Grammatiker und die docti poetae nehmen freilich keine Notiz davon, vielmehr macht gerade zu dieser Zeit Septimius Serenus die grössten Anstrengungen, die sämmtlichen metrischen Formen der alten Griechen, die bisher nur theilweise von den römischen Dichtern benutzt waren, im lateinisch redenden Occident einzubürgern.

Aber eine Gattung der poetischen Litteratur gibt es, die das alte Princip der Metrik verschmäht und sich der accentuirenden

Volkspoesie zuwendet. Dies ist die Hymnodie der christlichen Kirche. Sie war hier ganz in ihrem Rechte; denn an das klassische Alterthum fesselte sie kein Band, ihr Publicum war das Volk, und dem Volke verständlich nahm sie die Rhythmen der Volksweise auf. Die neue Religion der römisch-griechischen Welt verfährt hierin gerade so, wie ein halbes Jahrtausend früher der Buddhismus in Indien. Die rhythmische Composition der Aurelianischen Soldaten sehen wir wenige Jahrzehnte später in den Hymnen des heiligen Ambrosius angewandt, deren directe Beziehung zu den rustici et vulgares poetae von Beda ausdrücklich hervorgehoben wird, wenn er in jener Stelle fortfährt: Quomodo et ad instar iambici metri pulcherrime factus est hymnus ille praeclarus

> Réx aetérne dŏminé,
> rerúm creátor omniúm,
> qui ĕras ánte saéculá
> sempér cum pátre filiús

et alii Ambrosiani non pauci. Item ad formam metri trochaici canunt hymnum de die iudicii per alphabetum

> Apparébit rĕpentína
> dĭes mágna dŏminí,
> fúr obscúra vĕlut nócte
> ímprovísos óccupáns.

Das erstere dieser beiden Kirchenlieder scheint sich insofern an das Volkslied nicht anzuschliessen, als in ihm iambische Verse vorkommen. Aber gerade der iambische Dimeter ist ein Metrum, welches in der zweiten Hälfte der römischen Kaiserzeit nachweislich sehr in Aufnahme kommt. Den akatalektischen hat Alfius Avitus nicht lange vor Terentianus Maurus Zeit in stichischer Composition gebraucht (Terent. v. 2446), den katalektischen in Neronischer Zeit z. B. Petronius Arbiter (Diomed. p. 505; Terent. v. 2489: At Arbiter disertus libris suis frequentat. agnoscere haec potestis, cantare quae solemus). Diese stichischen Compositionen in kürzeren iambischen Gliedern scheinen hiernach das, was wir Volkslieder nennen, geworden zu sein, und hierauf mag sich ihre Anwendung im Kirchenliede neben den trochäischen Tetrapodien gründen.

Die vorstehenden Beispiele zeigen, dass, wenn die Ictussilbe auch häufig mit einer Länge zusammenfällt, doch principiell die Prosodie freigegeben ist. „eras, velut, domi“ in „domine“ und „domini, dies, homo, habet“ haben die rhythmische Geltung des alten Trochäus, wenigstens in Bezug auf die Stellung der Takttheile; denn was die Zeitdauer des ganzen Taktes betrifft, so wird

diese schwerlich mehr eine dreizeitige sein, Hebung und Senkung werden sich zeitlich einander gleichstehen. Discrepanz zwischen Wortaccent und rhythmischem Ictus ist im Anfange der Reihe gestattet, rerúm sempér; im Auslaute aber ist genaue Uebereinstimmung Gesetz. Hierbei verdient nun die Behandlung der iambischen Akatalexis und der trochäischen Katalexis eine besondere Beachtung. In der quantitirenden Poesie der Römer wird man bei einer iambischen Katalexis und einer trochäischen Akatalexis fast durchgängige Uebereinstimmung zwischen Wort- und Versaccent bemerken, die alte römische Poesie stand für diese Verse von Alters her auf demselben accentuirenden Standpunkte, wie die Choliamben des Babrius und die Anakreonteen der Byzantiner. Aber bei einer iambischen Akatalexis und trochäischen Katalexis war dies nicht immer der Fall. In den vorliegenden Volks- und Kirchenliedern sind aber die Wörter in einer solchen Weise gewählt, dass die letzte Hebung mit dem Nebenaccente des Wortes zusammenfällt: dómine, ómnium, óccupans, decollávimus, occídimus, quaérimus*), ein deutliches Zeichen, dass wir es hier mit derjenigen Art der Rhythmopöie zu thun haben, welche wir eine accentuirende nennen müssen.

Nicht mehr lange währt die Zeit, dass die Völker lateinischer Zunge den für alle alten Sprachen nothwendigen Process durchmachen müssen, welcher die Sprache grösstentheils der Flexionsendungen beraubt und das Lautsystem aufs heftigste angreift. Das Ende dieser Revolution ist die Umwandlung der römischen Sprache in die je nach den Provinzen des westlichen Römerreiches sich in mannigfache Dialekte scheidende romanische Sprache. Aber noch Jahrhunderte lang, nachdem das Volk in diesen neuen Dialekten geredet und gedichtet hat, hält sich das Lateinische künstlich als Kirchen- und Litteratursprache, am längsten im Stammlande Italien, wo die Kunstpoesie und somit die Litteratur erst im Zeitalter Dantes der lingua volgare sich zuwendet. Früher geschah dies auf der spanischen Halbinsel. Hier steht die Kunstpoesie mit dem alten spanischen Volksliede in einem unmittelbaren Zusammenhange, und so treffen wir denn jenen alten Rhythmus des römischen Soldatenliedes aus Aurelians Zeit fast unver-

*) Im 6. Verse jenes Soldatenliedes ist deshalb die in den meisten Hss. überlieferte Wortfolge tántum víni némo habét verkehrt, falls nicht ein Hiatus zwischen némo und hábet angenommen wird.

ndert als das Metrum des spanischen Epos wie der spanischen Bühne wieder. Achtsilbige Verse mit anlautender Hebung und chliessender Senkung (die alten akatalektischen dimetra trochaica) olgen meist continuirlich aufeinander; ihnen beigemischt, meist m Ende eines längeren Abschnittes, werden siebensilbige Verse nit schliessender Hebung (katalektische dimetra trochaica). Wenn nan bedenkt, dass der katalektische iambische Tetrameter des Iipponax sich in continuirlicher Tradition des Volksliedes bis zu len Zeiten des Tzetzes und der letzten Byzantiner gehalten hat, o wird man sich über die Zähigkeit der conservativen Spanier in ler Festhaltung des Metrums weniger wundern. Noch in einer nderen Weise sind innerhalb der romanischen Metrik jene spanischen Verse als Repräsentanten eines primären Standpunktes on grossem Interesse. Sie reimen nämlich, aber der Reim ist och nicht völlig durchgebildet, er steht noch auf der Stufe des los vocalischen Gleichklanges ohne Gleichheit der den letzten ccentlosen Vocal umgebenden Consonanten oder des dem chliessenden betonten Vocale folgenden Consonanten. Dies ist die Stufe der Assonanz. Otfrids deutsche Reime zeigen vielfach einen hnlichen primären Standpunkt, nur dass hier umgekehrt das consonantische Element vor dem vocalischen berücksichtigt wird.

Früher als die spanischen Denkmäler datiren die ältesten Dichtungen der Romanen des nördlichen Galliens. Das Metrum ler altfranzösischen Epen ist ebenfalls acht- und siebensilbig, ber hat nicht in dem trochäischen, sondern in dem iambischen Dimetron (rerúm creátor ómniúm) seinen Ursprung: es beginnt icht mit dem schweren Takttheile, sondern mit der Anakrusis. So haben diese Kurzzeilen die grösste Aehnlichkeit mit den Reimaaren des mittelhochdeutschen Ritterepos; dennoch aber ist hierei schwerlich an eine Entlehnung des einen Nachbarvolkes von em anderen zu denken, da sich für jedes die poetische Form ollständig aus der eignen nationalen Entwickelung erklärt: das ltfranzösische Metrum als natürliche Fortbildung der in der päteren römischen Zeit beliebten dimetra iambica, die mittelhocheutsche Kurzzeile als Auflösung des Otfridschen Verses. Dass er Stoff des höfischen Ritterepos der Deutschen den Franzosen ntlehnt ist, kann für die Beurtheilung der Form von keiner Entcheidung sein. Nicht zu übersehen ist, dass das französische Metrum weit weniger als der accentuirende Vers der späteren Römer und Spanier auf Einheit zwischen Wortaccent und rhyth-

mischem Ictus bedacht ist, es genügt den Franzosen wie den Byzantinern, wenn nur für die letzte Hebung der Reihe ein solcher Zusammenfall eintritt, der Anfang des Verses wird gänzlich freigegeben. Etwas sorgfältiger sind die Italiener, doch begnügt sich auch ihr rhythmisches Gefühl, wenn nur in der byzantinischen Weise der letzte Wortaccent zu seinem Rechte kommt. Sie, die am spätesten der romanischen Sprache und der romanischen Metrik den Eintritt in die Litteratur verstatten, zeigen auch in der Art ihrer Versbildung eine gewisse Besonderheit, denn der bei ihnen bestehende Vulgärvers von 5 und einem halben Versfusse mit anlautender Anakrusis will sich mit keinem der in der späteren Römerzeit gebräuchlichen Metrum in Zusammenhang bringen lassen, denn katalektische trimetra iambica, aus denen er hervorgegangen, lassen sich für jene Zeit nicht nachweisen. Auch die Provençalen lieben diesen Vers. In der Reimverschränkung und im Strophenbau nähern sich die Italiener mehr als die übrigen Romanen den Formen der mittelhochdeutschen Lyrik, aber ohne auch nur im entferntesten die hier bestehende Formfülle und Mannigfaltigkeit der Bildung zu erreichen. Um so auffallender ist der Einfluss, den jener Vers Dantes in der Poesie der übrigen europäischen Völker gewinnt. Zunächst nehmen ihn die Spanier in ihr Drama auf, doch nur als Nebenform neben dem nationalen achtsilbigen Metrum. Sodann das englische Drama. Von dieser Quelle aus ist er der legitime Vers der deutschen Bühne geworden ausserdem aber haben es die Deutschen nebst den übrigen Völkern für der Mühe werth gehalten, sich der originellen Quelle des Verses selber zuzuwenden und die Formen der italienischen Reimverschränkung in Terzinen, Sonetten und Stanzen in möglichst genauem Anschluss an die italienische Metrik und zum grossen Schaden für die deutsche Poesie nachzubilden. Welche nutzlose Arbeit machen sich diejenigen, welche nach italienischer Weise unserer deutschen Sprache blos trochäische Reime aufzwängen wollen! Wie ungleich schöner sind die Versuche derjenigen unserer deutschen Dichter belohnt, welche sich dem mittelhochdeutschen Masse der Nibelungen und dem Volksliede zuwandten! Blos nationale deutsche Metren passen für die deutsche Poesie. Selbst die Aufnahme der griechischen Metra ist vom Uebel. Welcher Gewinn für unsere Poesie wäre es gewesen, wenn Goethe den Reineke und Hermann und Dorothea statt im Hexameter der Griechen in unseren deutschen Massen geschrieben hätte!

Zweites Capitel.

Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon.

§ 16.

Die Silbenwerthe im Allgemeinen.

Aristoxenus gibt in seinen rhythmischen Stoicheia (p. 7, 17 W.) als die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon an: *γράμματα, συλλαβαί, ῥήματα καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα**). Er meint mit *γράμματα* und *συλλαβαί* das was wir Silben nennen, indem er unter *γράμματα* die *μονογράμματοι συλλαβαί* d. h. die rein vocalischen Silben, unter *συλλαβαί* die aus Verbindung eines Vocales mit einem oder mehreren Consonanten bestehenden (vielleicht auch die rein diphthongischen) Silben versteht. Die zweite Art der *μέρη λέξεως* sind die *ῥήματα* d. h. Wörter; die dritte von Aristoxenus mit *πάντα τὰ τοιαῦτα* bezeichneten sind die Sätze. Wir haben also zunächst die Silben, dann die Wörter und die Sätze als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon zu betrachten.

Die Metriker und Grammatiker der alexandrinischen und der Kaiserzeit sprechen, wenn sie die Theorie der Silben behandeln, schlechthin nur von kurzen und langen Silben, von denen die letzteren den doppelten Umfang der ersteren haben; die Rhythmiker hingegen unterscheiden verschiedene Arten der sprachlichen Länge und der sprachlichen Kürze. Choeroboscus in seiner Exegesis zu Hephaestion sagt p. 34 (in Studemunds Anecd. Var. I): *οἱ δὲ ῥυθμικοὶ λέγουσι τόδε εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεος χρόνων, τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ πλειόνων· οἷον τὴν „ως“ οἱ γραμματικοὶ λέγουσι δύο χρόνων εἶναι, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεος, δύο μὲν τοῦ ω μακροῦ, ἡμιχρόνιον δὲ τὸ σ· πᾶν γὰρ σύμφωνον λέγεται ἔχειν ἡμιχρόνιον.* „Der blosse consonantenlose kurze Vocal — so sagen die Rhythmiker — bedarf zu seiner Aussprache die Hälfte der Zeit, in welcher der consonantenlose lange Vocal ausgesprochen wird; treten aber

---

*) *Διαιρεῖται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ τῶν ῥυθμιζομένων τοῖς ἑκάστου αὐτῶν μέρεσιν. ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κίνησις σωματική. ὥστε διαιρήσει τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξις τοῖς αὑτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασι καὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις· τὸ δὲ μέλος κτλ.* Vgl. Westphal, Aristoxenus S. 12.

Consonanten hinzu, so nehmen auch diese eine gewisse Zeit in Anspruch, es bedarf jeder auf den Vocal folgende Consonant die Hälfte der Zeit, welche die Aussprache des kurzen Vocales einnimmt, und hierdurch ist im gewöhnlichen Sprechen die Zeit der einzelnen Silben eine mannigfach verschiedene."

Wer möchte in Abrede stellen, dass sich in dieser Doctrin der alten Rhythmiker eine liebevolle und eingehende Betrachtung der Sprache*) kund gibt? Wir müssen sie nur richtig verstehen. Sie reden hier nämlich nicht von dem rhythmischen Masse, welches der Dichter und Componist den Silben als Theilen des Rhythmus anweist, sondern von der quantitativen Silbenverschiedenheit, welche in der Sprache an sich, ohne Rücksicht auf das rhythmische Mass besteht. Und geben wir ihnen zu, dass der consonantenlose lange Vocal die doppelte Zeitdauer des consonantenlosen kurzen Vocals hat, so lässt sich nicht viel dagegen einwenden, dass sie für den einzelnen Consonanten als Zeitdauer die Hälfte der blossen vocalischen Kürze ansetzen, denn die Norm der griechischen Rhythmopöie spricht dafür. Sie erhalten folgende Scala der natürlichen Silbenwerthe:

Einzeitige Silbe: kurzer Vocal, z. B. ε.
1½zeitige Silbe: kurzer Vocal mit einem Consonanten, z. B. ἐκ.
Zweizeitige Silbe: langer Vocal oder Diphthong oder kurzer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. η, ει, εξ.
2½zeitige Silbe: langer Vocal mit einem Consonanten, kurzer Vocal mit drei Consonanten, z. B. ης, εις, ἄρξ.
Dreizeitige Silbe: langer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. ηξ.

Es sind hier alle Formen des griechischen Silbenauslautes — denn blos vom Silbenauslaute reden die ῥυθμικοί — berücksichtigt, von der offenen Kürze bis zur dreifach geschlossenen Kürze und zweifach geschlossenen Länge. Dies ist die Lehre der alten Theoretiker, welche die Art und Weise, wie der Dichter die Sprache zum Rhythmizomenon macht, mit der Natur der der Sprache zu vermitteln suchen.

---

*) W. Hartel, Homer. Studien. I. (Berlin 1873) p. 42, der diese Worte citirt, fährt fort: „und wir können hinzufügen, eine durchaus richtige, bei der wir nur über die Feinheit der, wie es scheint, durch Instrumente nicht unterstützten Wahrnehmung staunen müssen. Diese Thatsachen haben erst jüngst durch die sinnreichen Experimente, welche Professor Brücke an deutschem Sprachstoff vornahm, eine nicht unwichtige Bestätigung erhalten." Vgl. Brücke, Die physiol. Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst S. 70.

Wir werden demgemäss im Folgenden das vocalische und das consonantische Element der Silbe gesondert betrachten.

Das vocalische Element der Silbe.

Der Unterschied der langen und kurzen Vocale gehört zu den ältesten Eigenthümlichkeiten der Sprache. Im Laufe der Zeit finden aber in jeder Sprache in Beziehung auf die Quantität der Vocale mancherlei Veränderungen statt. So zeigt sich z. B. in der Entwickelung der lateinischen Sprache ein Umformungsprocess bezüglich der Quantität, der sich als Verkürzungssucht ursprünglich langer Flexionssilben bezeichnen lässt, und diesem Triebe die langen Vocale zu kürzen geschieht in den romanischen Sprachen noch mehr Genüge. Auch die germanischen Mundarten unterliegen demselben früh, während sich in ihnen später mit der durchgängigen Verkürzung der Endsilben eine Verlängerung der kurzen Wurzelsilben verbindet. In der Geschichte der griechischen Sprache lässt sich, so lange wir sie noch die griechische nennen, nur wenig von solchen Veränderungen der ursprünglichen Quantität bemerken, erst das Neuhellenische trägt diesem Processe Rechnung*).

An allen Veränderungen wie in der Sprache überhaupt so in der Quantität der Vocale ist die Poesie unschuldig: sie wirkt niemals auf Länge und Kürze des Vocals umgestaltend ein: der Dichter thut nichts als diesen Veränderungen zu folgen, er ist im Gegentheil darin conservativ, dass er so lange wie möglich die alten Sprachformen festhält und erst allmählich den Neuerungen Folge leistet. Er schwankt — namentlich der Dichter der älteren Zeit — bisweilen in der Quantität, aber er vertritt in diesem Schwanken nur die Weise seiner Zeit und seiner Mundart. Der Wechsel zwischen Kürze und Länge in gewissen Wörtern erklärt sich aus dem grösseren Reichthum an alten ursprünglichen Formen, welche die Dichter der früheren Zeiten noch festhalten, während die spätere Zeit, indem sie diesen Reichthum aufgibt und sich der alten Formen entäussert, in prosodischer Hinsicht consequenter erscheint. Die trüben Vorstellungen von einem Dichter, der metri causa lange Vocale gekürzt oder kurze gelängt habe, sind mit dem Fort-

*) Vgl. Foy, Lautsystem d. Vulgärgriechischen. Leipzig 1849. Beispiele aus Inschriften sind gesammelt bei Ric. Wagner, Quaestt. de epigrammatis graecis ex lapid. coll. Lips. 1883.

mischem Ictus bedacht ist, es genügt den Franzosen wie den Byzantinern, wenn nur für die letzte Hebung der Reihe ein solcher Zusammenfall eintritt, der Anfang des Verses wird gänzlich freigegeben. Etwas sorgfältiger sind die Italiener, doch begnügt sich auch ihr rhythmisches Gefühl, wenn nur in der byzantinischen Weise der letzte Wortaccent zu seinem Rechte kommt. Sie, die am spätesten der romanischen Sprache und der romanischen Metrik den Eintritt in die Litteratur verstatten, zeigen auch in der Art ihrer Versbildung eine gewisse Besonderheit, denn der bei ihnen bestehende Vulgärvers von 5 und einem halben Versfusse mit anlautender Anakrusis will sich mit keinem der in der späteren Römerzeit gebräuchlichen Metrum in Zusammenhang bringen lassen, denn katalektische trimetra iambica, aus denen er hervorgegangen, lassen sich für jene Zeit nicht nachweisen. Auch die Provençalen lieben diesen Vers. In der Reimverschränkung und im Strophenbau nähern sich die Italiener mehr als die übrigen Romanen den Formen der mittelhochdeutschen Lyrik, aber ohne auch nur im entferntesten die hier bestehende Formfülle und Mannigfaltigkeit der Bildung zu erreichen. Um so auffallender ist der Einfluss, den jener Vers Dantes in der Poesie der übrigen europäischen Völker gewinnt. Zunächst nehmen ihn die Spanier in ihr Drama auf, doch nur als Nebenform neben dem nationalen achtsilbigen Metrum. Sodann das englische Drama. Von dieser Quelle aus ist er der legitime Vers der deutschen Bühne geworden ausserdem aber haben es die Deutschen nebst den übrigen Völkern für der Mühe werth gehalten, sich der originellen Quelle des Verses selber zuzuwenden und die Formen der italienischen Reimverschränkung in Terzinen, Sonetten und Stanzen in möglichst genauem Anschluss an die italienische Metrik und zum grossen Schaden für die deutsche Poesie nachzubilden. Welche nutzlose Arbeit machen sich diejenigen, welche nach italienischer Weise unserer deutschen Sprache blos trochäische Reime aufzwängen wollen! Wie ungleich schöner sind die Versuche derjenigen unserer deutschen Dichter belohnt, welche sich dem mittelhochdeutschen Masse der Nibelungen und dem Volksliede zuwandten! Blos nationale deutsche Metren passen für die deutsche Poesie. Selbst die Aufnahme der griechischen Metra ist vom Uebel. Welcher Gewinn für unsere Poesie wäre es gewesen, wenn Goethe den Reineke und Hermann und Dorothea statt im Hexameter der Griechen in unseren deutschen Massen geschrieben hätte!

Zweites Capitel.

Die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon.

§ 16.

Die Silbenwerthe im Allgemeinen.

Aristoxenus gibt in seinen rhythmischen Stoicheia (p. 7, 17 W.) ls die Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon an: *γράμ-ιατα, συλλαβαί, ῥήματα καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα**). Er meint mit *ράμματα* und *συλλαβαί* das was wir Silben nennen, indem er nter *γράμματα* die *μονογράμματοι συλλαβαί* d. h. die rein vocaischen Silben, unter *συλλαβαί* die aus Verbindung eines Vocales nit einem oder mehreren Consonanten bestehenden (vielleicht uch die rein diphthongischen) Silben versteht. Die zweite Art ler *μέρη λέξεως* sind die *ῥήματα* d. h. Wörter; die dritte von Aristoxenus mit *πάντα τὰ τοιαῦτα* bezeichneten sind die Sätze. Wir haben also zunächst die Silben, dann die Wörter und die Sätze als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon zu betrachten.

Die Metriker und Grammatiker der alexandrinischen und der Kaiserzeit sprechen, wenn sie die Theorie der Silben behandeln, schlechthin nur von kurzen und langen Silben, von denen die letzteren den doppelten Umfang der ersteren haben; die Rhythmiker hingegen unterscheiden verschiedene Arten der sprachlichen Länge und der sprachlichen Kürze. Choeroboscus in seiner Exegesis u Hephaestion sagt p. 34 (in Studemunds Anecd. Var. I): *οἱ δὲ υθμικοὶ λέγουσι τόδε εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν ῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεος χρόνων, τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ λειόνων· οἷον τὴν „ως“ οἱ γραμματικοὶ λέγουσι δύο χρόνων ἶναι, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεος, δύο μὲν τοῦ ω μακροῦ, μιχρόνιον δὲ τὸ σ· πᾶν γὰρ σύμφωνον λέγεται ἔχειν ἡμιχρόνιον.* Der blosse consonantenlose kurze Vocal — so sagen die Rhythiker — bedarf zu seiner Aussprache die Hälfte der Zeit, in welcher r consonantenlose lange Vocal ausgesprochen wird; treten aber

*) *Διαιρεῖται δὲ ὁ χρόνος ὑπὸ τῶν ῥυθμιζομένων τοῖς ἑκάστου αὐτῶν έρεσιν. ἔστι δὲ τὰ ῥυθμιζόμενα τρία· λέξις, μέλος, κίνησις σωματική. ιστε διαιρήσει τὸν χρόνον ἡ μὲν λέξις τοῖς αὐτῆς μέρεσιν, οἷον γράμμασι αὶ συλλαβαῖς καὶ ῥήμασι καὶ πᾶσι τοῖς τοιούτοις· τὸ δὲ μέλος κτλ.* gl. Westphal, Aristoxenus S. 12.

Consonanten hinzu, so nehmen auch diese eine gewisse Zeit in Anspruch, es bedarf jeder auf den Vocal folgende Consonant die Hälfte der Zeit, welche die Aussprache des kurzen Vocales einnimmt, und hierdurch ist im gewöhnlichen Sprechen die Zeit der einzelnen Silben eine mannigfach verschiedene."

Wer möchte in Abrede stellen, dass sich in dieser Doctrin der alten Rhythmiker eine liebevolle und eingehende Betrachtung der Sprache*) kund gibt? Wir müssen sie nur richtig verstehen. Sie reden hier nämlich nicht von dem rhythmischen Masse, welches der Dichter und Componist den Silben als Theilen des Rhythmus anweist, sondern von der quantitativen Silbenverschiedenheit, welche in der Sprache an sich, ohne Rücksicht auf das rhythmische Mass besteht. Und geben wir ihnen zu, dass der consonantenlose lange Vocal die doppelte Zeitdauer des consonantenlosen kurzen Vocals hat, so lässt sich nicht viel dagegen einwenden, dass sie für den einzelnen Consonanten als Zeitdauer die Hälfte der blossen vocalischen Kürze ansetzen, denn die Norm der griechischen Rhythmopöie spricht dafür. Sie erhalten folgende Scala der natürlichen Silbenwerthe:

Einzeitige Silbe: kurzer Vocal, z. B. ε.
1½ zeitige Silbe: kurzer Vocal mit einem Consonanten, z. B. ἐκ.
Zweizeitige Silbe: langer Vocal oder Diphthong oder kurzer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. η, ει, εξ.
2½ zeitige Silbe: langer Vocal mit einem Consonanten, kurzer Vocal mit drei Consonanten, z. B. ης, εις, ἄρξ.
Dreizeitige Silbe: langer Vocal mit zwei Consonanten, z. B. ηξ.

Es sind hier alle Formen des griechischen Silbenauslautes — denn blos vom Silbenauslaute reden die ῥυθμικοί — berücksichtigt, von der offenen Kürze bis zur dreifach geschlossenen Kürze und zweifach geschlossenen Länge. Dies ist die Lehre der alten Theoretiker, welche die Art und Weise, wie der Dichter die Sprache zum Rhythmizomenon macht, mit der Natur der der Sprache zu vermitteln suchen.

*) W. Hartel, Homer. Studien. I. (Berlin 1873) p. 42, der diese Worte citirt, fährt fort: „und wir können hinzufügen, eine durchaus richtige, bei der wir nur über die Feinheit der, wie es scheint, durch Instrumente nicht unterstützten Wahrnehmung staunen müssen. Diese Thatsachen haben erst jüngst durch die sinnreichen Experimente, welche Professor Brücke an deutschem Sprachstoff vornahm, eine nicht unwichtige Bestätigung erhalten." Vgl. Brücke, Die physiol. Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst S. 70.

Wir werden demgemäss im Folgenden das vocalische und s consonantische Element der Silbe gesondert betrachten.

Das vocalische Element der Silbe.

Der Unterschied der langen und kurzen Vocale gehört zu n ältesten Eigenthümlichkeiten der Sprache. Im Laufe der it finden aber in jeder Sprache in Beziehung auf die Quantität r Vocale mancherlei Veränderungen statt. So zeigt sich z. B. der Entwickelung der lateinischen Sprache ein Umformungsocess bezüglich der Quantität, der sich als Verkürzungssucht sprünglich langer Flexionssilben bezeichnen lässt, und diesem iebe die langen Vocale zu kürzen geschieht in den romanischen rachen noch mehr Genüge. Auch die germanischen Mundten unterliegen demselben früh, während sich in ihnen später it der durchgängigen Verkürzung der Endsilben eine Verlängeng der kurzen Wurzelsilben verbindet. In der Geschichte der iechischen Sprache lässt sich, so lange wir sie noch die grieische nennen, nur wenig von solchen Veränderungen der sprünglichen Quantität bemerken, erst das Neuhellenische trägt esem Processe Rechnung*).

An allen Veränderungen wie in der Sprache überhaupt so der Quantität der Vocale ist die Poesie unschuldig: sie irkt niemals auf Länge und Kürze des Vocals umgestaltend n: der Dichter thut nichts als diesen Veränderungen zu lgen, er ist im Gegentheil darin conservativ, dass er so lange ie möglich die alten Sprachformen festhält und erst allmähch den Neuerungen Folge leistet. Er schwankt — namentlich r Dichter der älteren Zeit — bisweilen in der Quantität, er er vertritt in diesem Schwanken nur die Weise seiner Zeit d seiner Mundart. Der Wechsel zwischen Kürze und Länge gewissen Wörtern erklärt sich aus dem grösseren Reichum an alten ursprünglichen Formen, welche die Dichter der üheren Zeiten noch festhalten, während die spätere Zeit, indem diesen Reichthum aufgibt und sich der alten Formen entssert, in prosodischer Hinsicht consequenter erscheint. Die üben Vorstellungen von einem Dichter, der metri causa lange ocale gekürzt oder kurze gelängt habe, sind mit dem Fort-

*) Vgl. Foy, Lautsystem d. Vulgärgriechischen. Leipzig 1849. Beispiele s Inschriften sind gesammelt bei Ric. Wagner, Quaestt. de epigrammatis aecis ex lapid. coll. Lips. 1883.

schritte der Sprachwissenschaft immer mehr geschwunden und der Erkenntniss gewichen, dass der Dichter, ohne der Sprache Gewalt anzuthun, genau den prosodischen Eigenthümlichkeiten derselben folgt und sich Schwankungen nur gestattet, wo sie durch die Sprache selbst gegeben sind*).

Das consonantische Element der Silbe.

Bei jedem Volke, welches eine quantitirende Verskunst hat, bei den Griechen, Römern, Indern, Persern und Arabern, beachtet der Dichter, wenn er die Sprache dem Rhythmus unterwirft, nicht blos das vocalische Element, sondern auch die den Vocal begleitenden Consonanten, und im Allgemeinen herrscht für alle diese Sprachen die Norm, dass eine Silbe mit kurzem Vocal, wenn auf diesen zwei Consonanten folgen, als Bestandtheil des Rhythmizomenon dieselbe Zeitdauer erhält wie eine Silbe mit langem Vocale. Dies ist es, was die alten ῥυθμικοί sagen, wenn sie den Satz aufstellen, dass das Aussprechen des Consonanten die halbe Zeitdauer des einfachen consonantenlosen Vocales erfordere. Eine solche Silbe nun, welche nicht durch die Natur ihres Vocales, sondern durch die Verbindung des kurzen Vocales mit zwei folgenden Consonanten zur Länge wird, nennen die alten Techniker θέσει μακρά, während jene φύσει μακρά genannt wird. Es ist hierbei — bis auf einige näher zu besprechende Fälle — einerlei, ob die auf den kurzen Vocal folgenden Consonanten mit ihm zu *einer* Silbe oder *einem* Worte gehören, oder beide der folgenden Silbe oder dem folgenden Worte angehören**): der griechische Dichter denkt sich die Silben des

*) Dass bei Homer nicht metri causa die langen Conjunctivvokale verkürzt sind, ist zuerst in der zweiten Auflage der allgemeinen Metrik dargethan worden.

**) Im Verlaufe der Entwickelung der griechischen Sprache und Verskunst haben sowohl die vocalisch als die consonantisch auslautenden *kurzen Endsilben* allmählich immer mehr ihre Längungsfähigkeit durch Position eingebüsst, wie dies von Isidor Hilberg nachgewiesen worden ist in seinen beiden Schriften: Das Gesetz der trochäischen Wortformen, Wien 1878, und Das Princip der Silbenwägung und die daraus entspringenden Gesetze der Endsilben in der griechischen Poesie, Wien 1879.

Die *vocalisch auslautenden* kurzen Endsilben sind schon bei Homer auf die Senkung des ersten und zweiten Spondeus im Hexameter beschränkt, später schwanden sie auch an diesen Stellen und wurden in den Vershebungen schon seit Hesiod nur mit gewissen Einschränkungen geduldet — ihre Längung durch Position wurde also offenbar gemieden.

rses in fortlaufender Continuität und die hierbei zusammen-**effenden** consonantischen Elemente lässt er nicht auf die fol-**nde,** sondern auf die vorhergehende Silbe ihren verstärkenden **nfluss** ausüben. Uebrigens ist dabei besonders hervorzuheben, ss der Vocal der *θέσει μακρά* niemals durch die auf ihn fol-nden Consonanten zum langen wird, sondern seine Natur als **ırzer** Vocal behält und stets als Kürze gesprochen werden uss. Die erste Silbe in *πράγματος* ist z. B. eine *φύσει μακρά* **ıd** fordert die Aussprache des *α* als vocalischer Länge, die erste **lbe** in *ἐστί* ist eine *θέσει μακρά* und fordert die Aussprache **s** *ε* als vocalischer Kürze, trotzdem dass diese Silbe als Be-**andtheil** des Rhythmizomenon die rhythmische Bedeutung einer **änge** hat. Der natürlichen Beschaffenheit des Vocales wird **ırch** die rhythmische Geltung der Silbe kein Zwang angethan, **e** bleibt auch innerhalb des Rhythmus unveränderlich.

Obwohl aber der *ῥυθμοποιός* den Verschiedenheiten des ge-**öhnlichen** Sprechens sich anschliesst, so gibt er sich ihnen **ɔch** nicht unbedingt hin: denn er räumt zwar der Silbe mit **urzem** Vocal, worauf zwei Consonanten folgen (◡ ||), eine grössere **eitdauer** ein, als der Silbe mit kurzem Vocale, welchem ein **onsonant** folgt (◡ |), aber die zu den langen Vocalen hinzutre-**enden** consonantischen Elemente lässt er für die rhythmische **lessung** unbeachtet, er weist der Silbenform – || keine längere **eitdauer** an, als der Silbenform – |.

Die drei *τρόποι* der *κοινὴ συλλαβή*.

Hat das Hinzukommen des consonantischen Elementes für ie *φύσει μακρά* in der praktischen Rhythmopöie keine ihre eitdauer verstärkende Bedeutung, so wirkt doch umgekehrt der langel eines folgenden consonantischen Elements in gewissen ällen auf die rhythmische Zeitdauer dieser Silbe abschwächend. olgt nämlich auf den langen Vocal ein consonantisches Ele-

Die consonantisch auslautenden kurzen Endsilben wurden eben-lls, wenn auch später, aus den Verssenkungen verdrängt und durften bei onnos nur noch unter gewissen Bedingungen die Vershebung bilden — ıch bei ihnen zeigt sich also eine Einbusse an Fähigkeit durch Position längt zu werden.

Der Grund für diese Erscheinung ist in den Betonungsverhältnissen der riechischen Sprache zu suchen, durch welche die Endsilben allmählich ne so grosse Abschwächung erfuhren, dass für die kurzvocalischen End-ilben die Längung durch Position nicht mehr ausreichend erschien

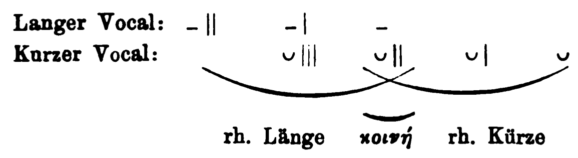
ment, so ist die Silbe als ein Bestandtheil des Rhythmizomenon in jedem Falle eine Länge; folgt aber ein Vocal, so kann sie auch die Bedeutung einer rhythmischen Kürze erhalten, z. B. πλάγχθη ἐπεί, ἄνδρα μοι ἔννεπε, auch in der Mitte des Wortes, z. B. τοιοῦτος, ποιήσω. Deshalb wird eine solche Silbenform von den alten Technikern eine κοινὴ συλλαβή genannt, und zwar ist dies der πρῶτος τρόπος κοινῆς, 'ὅταν μακρῷ φωνήεντι ἢ μηκυνομένῳ ἢ διφθόγγῳ ἐπιφέρηται φωνῆεν.' Hephaest. p. 7 W.

Wie die Silbenformen -| und -|| stets rhythmische Längen sind, so muss auch die Silbenform ⏑||| stets eine solche sein. Dagegen hat die Verbindung eines kurzen Vocals mit zwei Consonanten (⏑||) nur in den meisten Fällen, aber keineswegs immer die Bedeutung der rhythmischen Länge. Drei folgende Consonanten (⏑|||) sind kräftig genug, um in jedem Falle der kurzvocalischen Silbe die Geltung der rhythmischen Länge zu geben; aber wenn blos zwei Consonanten auf den kurzen Vocal folgen, so kommt es auf die Natur und die Stellung dieser Consonanten an, ob sie die Silbe zur rhythmischen Länge zu kräftigen vermögen oder ob dieselbe die natürliche Dauer des kurzen Vocals beibehält, und es ist bei manchen der unter die Kategorie ⏑| fallenden Silben, namentlich wenn die beiden Consonanten Muta und Liquida sind, dem Ermessen des Dichters anheimgestellt sie als rhythmische Länge oder als rhythmische Kürze zu gebrauchen, z. B. ὅπλον und ὅπλον, ἄκρον und ἄκρον, Πάτροκλος und Πάτροκλος. Dies ist der zweite τρόπος der κοινή, der nach Hephaestio p. 7 W. eintritt, ὅταν βραχεῖ ἢ βραχυνομένῳ φωνήεντι ἐπιφέρηται ἐν τῇ ἑξῆς συλλαβῇ σύμφωνα δύο, ὧν τὸ μὲν πρῶτον ἄφωνόν ἐστι, τὸ δὲ δεύτερον ὑγρόν.

Als dritten τρόπος κοινῆς gibt Hephaestio p. 9 W. den Fall an, ὅταν βραχεῖα συλλαβὴ τελικὴ λέξεως ᾖ μὴ ἐπιφερομένων τῶν τῆς μακρᾶς ποιητικῶν συμφώνων, ἀλλ' ἤτοι ἑνὸς ἢ μηδενός und führt als Beispiele auf unter anderen Ξ 421 οἱ δὲ μέγα ἰάχοντες und Z 194 καὶ μὲν οἱ Λύκιοι. Es ist gleich jetzt dazu zu bemerken, was unten weiter besprochen werden wird, dass hier nur scheinbar eine Kürze die Functionen der Länge übernimmt, in Wahrheit aber die zur Längung erforderlichen Bedingungen vorhanden sind, nämlich entweder ein ursprünglich langer Vocal bezw. Diphthong, oder Position durch ursprünglich consonantischen Anlaut des nachfolgenden Wortes (μέν Ϝοι).

Während die *κοινὴ συλλαβή* eine solche ist, welche nach dem Ermessen des Dichters bald als Kürze bald als Länge gebraucht werden kann, so drückt die Benennung *ἀδιάφορος συλλαβή* (syllaba anceps) gar nicht den quantitativen Werth einer und derselben Sprachsilbe aus, sondern sie bezeichnet diejenige Stelle in einer rhythmischen Periode, welche die Anwenlung sowohl einer langen als einer kurzen Sprachsilbe gestattet. Der legitime Platz für die *ἀδιάφορος συλλαβή* ist der Schluss ler Periode resp. des Verses, welcher ebenso auch den Hiatus ulässt; doch finden sich Abweichungen von der strengen *συνφεια* auch im Innern der Periode, namentlich in der Cäsurstelle ewisser Metra und beim Personenwechsel im dramatischen Dialog.

Uebersicht über die Silbenwerthe.



Langer Vocal mit folgendem consonantischen Elemente -⁝, -|) gilt rhythmisch stets als Länge; ohne consonantische Stütze (-) kann er im Auslaute des Wortes und im Inlaute lesselben zur rhythmischen Kürze herabsinken.

Kurzer Vocal mit drei Consonanten nach sich (⏑|⁝|) gilt stets als Länge; mit zwei Consonanten (⏑||) meist ebenfalls als Länge, bei bestimmten Consonantenverbindungen aber auch als Kürze; mit einem Consonanten (⏑⁝) — bis auf seltene Ausnahmen — stets als Kürze; ohne folgenden Consonanten gilt er ntweder als Kürze oder er wird, wenn ein anderer Vocal folgt, meist gar nicht als Silbe in Rechnung gestellt.

§ 17.

Fortsetzung.

Vocal vor folgendem consonantischen Elemente (Position).

A. Von der Regel, dass ein langer Vocal (oder Diphthong) or folgendem consonantischen Elemente — einerlei ob ein ler zwei Consonanten folgen und ob diese demselben Worte ler dem folgenden angehören — eine rhythmische Länge bildet, nden sich Ausnahmen nur in dem Falle, dass ein Eigenname ch ohne Verkürzung einer Länge dem Metrum nicht fügen will, amentlich in Epigrammen im elegischen Masse, aber auch

anderwärts, z. B. *Ἐλευσῖνίων* hymn. in Cer. 266, *Ἐλευσῖνίδαο* ib. v. 105, *Ἐλευσῖνίας* Soph. Antig. 1120. Vgl. Lobeck Pathol. I, 286.

B. Kurzer Vocal vor drei Consonanten bildet stets eine Länge. In *Ἠλεκτρύων* Hesiod Sc. 3. 16. 35. 82 ist wohl an Synizesis der dritten und vierten Silbe zu denken und *ἀνδροτῆτα* *Π* 857, *Χ* 363, *Ω* 6 ist nur ein ungenauer schriftlicher Ausdruck für gesprochenes *ἀροτῆτα* (Bekker schreibt *ἀρετῆτα*, Andere *ἁδροτῆτα*, Clemm Rh. Mus. 32, 463 will *λιποῦσα δροτῆτα*). — *φάσματᾰ στρουθῶν* bei Aeschyl. Ag. 145 beruht auf einem Textfehler.

C. Kurzer Vocal vor zwei Consonanten erfährt je nach der Stellung des consonantischen Elementes verschiedene Messung. Es sind zwei Hauptfälle zu unterscheiden: erstens beide Consonanten oder wenigstens der eine von ihnen bilden den Wortauslaut, z. B. *Τίρυνς*, *ἐξ*, *ἅλς* oder *ἐς δῖαν*, *ἐκ μέν*; zweitens die beiden Consonanten stehen im Inlaute eines Wortes oder im Anlaute des folgenden, z. B. *χερσίν*, *ἐπὶ πτόλιν*. Composita, deren erstes Glied auf einen oder zwei Consonanten auslautet, wie *ἔξ-εστι*, *ἐκ-λείπω*, fallen unter den ersten dieser beiden Fälle.

Erster Fall. Bilden die beiden Consonanten oder wenigstens der eine von ihnen den Auslaut eines Wortes, so gilt die kurzvocalische Silbe als rhythmische Länge, also wird gemessen *Τίρυνς*, *ἐξ* = ‿ -, *ἅλς* = -; ebenso in Compositis *ἔξ-εστι* - - ‿, *ἐκ-λείπω* - - -. Nur wird in denjenigen Mundarten, welche ein ϝ haben, diesem nicht immer die Geltung eines Consonanten beigemessen; vgl. S. 109.

Zweiter Fall. Stehen die beiden Consonanten im Inlaute des Wortes oder bilden sie den Anlaut des folgenden, so wird die Natur derselben berücksichtigt.

I. Der zweite Consonant ist eine Muta oder ein Zischlaut, z. B. *κτ*, *πτ*, *στ*, *σκ*, *χθ*, *φθ*, *γγ*, *ξ*, *ψ*, *ζ*.

II. Der zweite Consonant ist eine Liquida, der erste eine Muta, z. B. *γλ*, *βλ*, *γρ*, *κρ*, *τρ*.

III. Der zweite Consonant ist eine Liquida, der erste ein Zischlaut oder ebenfalls eine Liquida, z. B. *σρ*, *σμ*, *μν*, *λλ*, *ρρ*.

I. Ist der zweite Consonant eine Muta oder ein Zischlaut, so gilt die Silbe trotz ihres kurzen Vocals als rhythmische Länge (*θέσει μακρά*), z. B. *ἔκτεινα*, *πέπτωκα*, *ἐπὶ πτόλιν*, *ἄγγελος*.

ierher gehören auch die Fälle, wo einer der Doppelconsonanten ξ, ψ auf einen kurzen Vocal folgt: ἔξεσται, ἐπὶ ξεστοῖσι απέξαις.

Vernachlässigung dieser Position findet sich in den homeichen Gedichten bei folgenden mit σκ und ζ anlautenden Wörrn: *Σκάμανδρος* (*Σκαμάνδριος*) *B* 465. 467, *E* 77 und sonst uch Hesiod. Theog. 345), *σκέπαρνον* ε 237, ι 391, *Ζάκυνθος* 634 und öfter, *Ζέλεια B* 824, *Δ* 103. 121; Hesiod. Op. 589 i *σκίῃ*; Pindar Nem. 7, 61 bei *σκοτεινός*. Die aus Homer 537, *I* 382, δ 127. 229, ξ 286 angeführten Fälle, wo die erste lbe in *Ἰστίαια*, die zweite in *Αἰγυπτίῃ* von manchen als Kürze messen wird, gehören nicht hierher, da in diesen Wörtern s ι halbconsonantisch zu sprechen ist (s. Hartel, Hom. Stud. I, 18).

II. Ist der zweite Consonant eine Liquida, der erste ne Muta, so ist die Silbe mit kurzem Vocale eine *κοινή* . S. 100), d. h. der Dichter kann sie willkürlich als Länge oder s Kürze gebrauchen. Doch ist mit dieser allgemeinen Bemerung die Sache nicht erledigt, sondern eine genauere Berückchtigung mehrerer Factoren erforderlich. Es kommt nämlich uf viererlei an:

1. auf die Beschaffenheit der Liquida, 2. auf die Lautstufe er Muta, 3. auf die Stellung der beiden Consonanten im Inlaute der im Anlaute des Wortes, 4. auf Dichtart und Dialekt.

1. Von den Liquiden ist ρ der rhythmischen Kürze am eneigtesten, etwas weniger λ, am wenigsten ν und μ*).

2. Von den Muten sind die Tenues und die Aspiratae der ürze gleich geneigt, dagegen begünstigt die Media die Länge.

3. Stehen die beiden Consonanten im Anlaute des folgenden Vortes, so wird die voraufgehende kurzvocalische Silbe weniger icht zu einer rhythmischen Länge, als wenn sie im Inlaute ehen.

4. Die Epiker, die Elegiker und Iambographen, die äolischen ichter Alkäos und Sappho, sowie Anakreon begünstigen durchaus e Langmessung der betreffenden Silbe; die attischen Dramatiker ngegen begünstigen die Messung als Kürze; Pindar und die)rigen chorischen Lyriker nehmen ihren Standpunkt zwischen omer und den Dramatikern in der Mitte.

*) Vgl. Hephaest. p. 8 W. φησὶ δὲ ὁ Ἡλιόδωρος τὸ μ ἐπιφερόμενον ρώνῳ ἧττον τῶν ἄλλων ὑγρῶν κοινὰς ποιεῖν ἐν τοῖς ἔπεσι συλλαβάς.

a) Von allen griechischen Dialekten ist der ionische am weichsten. Damit hängt es sicherlich zusammen, wenn der epische Dichter an Consonantenverbindungen gleichsam Anstoss nimmt, während sie der attische mit Leichtigkeit überwindet: dem Sprachgefühle des Ioniers erscheinen Doppelconsonanzen, die für den Attiker die Kürze der Silbe nicht beeinträchtigen, gewichtig genug, um ihr den rhythmischen Werth einer Länge zu geben. Die leichtesten von allen Consonantenverbindungen sind die einer Muta mit folgendem ϱ oder λ; nur vor diesen am wenigsten Zeit für die Aussprache fordernden Verbindungen kann sich der ionische Dichter entschliessen die kurzvocalische Silbe als Kürze gelten zu lassen, aber ungleich häufiger gibt er ihr auch in diesem Falle die Geltung einer Länge. Homer gebraucht eine Silbe mit kurzem Vocal, auf welchen Muta und Liquida folgt, regelmässig als Länge, mögen diese beiden Consonanten im Inlaute des Wortes stehen oder den Anlaut eines folgenden bilden. Ausnahmen von dieser Regel finden sich nur bei Muta mit ϱ oder λ und sind im Inlaute des Wortes sehr selten*), etwas zahlreicher allerdings, wenn Muta und Liquida im Anlaut eines neuen Wortes stehen, aber auch in diesem Falle nicht sehr häufig und fast ganz auf die erste Kürze des (3., 5., seltener 1. und 2.) Daktylus beschränkt**), und besonders bei iambischem Wortanlaut wie *Κρόνου*, *Κρονίων*, *προσηύδα*, *προκείμενα*, *δράκων*, *θρόνῳ*, *βροτῶν*, *βροτοῖσι*. — Von den beiden Liquiden ϱ und λ ist die erstere leichter mit vorhergehender Muta zu sprechen als die letztere, und so lässt sich bemerken, dass Homer bei Muta mit λ seltener die Position vernachlässigt als bei Muta mit ϱ; insonderheit bildet bei ihm Media mit λ stets Position, während Media mit ϱ zuweilen — wenigstens δϱ und βϱ — die Kürze der Silbe bestehen lässt. Eine Verbindung aber der Muta mit den Liquiden ν oder μ erscheint dem epischen Dichter zu gewichtig, als dass die kurz-

*) *Ἀλλόθροος*, *ἀλλότριος*, *Ἀμφιτρύων*, *Ἀφροδίτη*, *Πάτροκλε*, *προσέκλινε*, *τειχεσιπλῆτα*, *πρωτόπλοον*, *ἀμφίβροτος*, *ἀμφιδρυφής*, *ἀλλοπρόσαλλος*, *δακρυπλώειν*, *προτρέποντο*, *προτραπέσθαι*, *τετράκυκλον* (Ω 324), *ἐπιφράσσει*, also meist Composita.

**) *Ὡς οἵ μὲν τοιαῦτᾰ πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον* und
καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντᾰ προσηύδα
ἠκᾰ πρὸς ἀλλήλους . . .
εἰ δέ τις ἐστῐ βροτῶν . . .
In vielen dieser Fälle hindert die Cäsurpause das Verbinden der Muta mit dem vorhergehenden Vocale.

ocalische Silbe, auf welche sie folgen für kurz gelten könnte. [esiod allerdings hat auch bei Muta mit ν die rhythmische Kürze eduldet (Op. 567 ἀκρόκνέφαιος und 319 ἔτικτε πνέουσαν).

Homers Weise die Muta c. liquida zu behandeln wird auch on den älteren Elegikern und Iambographen befolgt. Diese Archilochos, Kallinos, Mimnermos) haben die Verkürzung nur elten und nur vor anlautender Muta c. liquida, aber auch hier ur, wenn die Liquida ρ ist. In der Mitte des Wortes ist Längung ie Regel. — Die späteren (Solon, Xenophanes, Theognis, Simoides) haben die Kurzmessung nicht gerade selten, besonders in usammensetzungen, aber die Längung ist viel häufiger. — Die üngsten Elegiker (Ion, Euenos, Dionysios, Kritias) scheuen die Kurzmessung auch im Wortinnern nicht und haben sie selbst vor Muta mit λ und mit ν*).

Die im epischen Metrum gehaltenen Partien des Dramas befolgen nicht die Normen Homers, sondern die für den dramatischen Dialog geltenden.

Auch die Epiker der alexandrinischen Zeit und der ersten nachchristlichen Jahrhunderte behandeln Muta c. liquida im Wesentlichen wie die Attiker**).

Bei Nonnos***) aber wirkt Muta c. liquida im Inlaute des Wortes fast durchgängig Position, jedoch bei zweisilbigen Wörtern nur in der Vershebung. Correption tritt nur in solchen Wörtern ein, welche sie auch bei Homer zulassen. — Im Anlaute eines Wortes dagegen wirkt bei ihm Muta c. liquida Position nur in der 1., 2. und 4. Hebung, nicht aber in der Senkung. Correption tritt ein nach der ersten Kürze des 3., 5., 1., zuweilen des 2. Fusses, und bei der bukolischen Cäsur, jedoch nur vor Eigennamen.

b) Die attischen Dramatiker†) weichen von dem homerischen Gebrauche aufs merklichste ab, nicht als hätten sie eine neue Behandlungsweise des sprachlichen Rhythmizomenon nach eigenem Belieben erfunden und eingeführt, sondern offenbar im engen Anschluss an die seit alter Zeit in der attischen Volksdichtung der Demeter- und Dionysosfeste übliche Weise. Der attische ῥυθμοποιός wird von Anfang an von einem anderen Sprach-

*) C. Goebel, De correptione attica. Argent. 1876.

**) Ueber Callimachus vgl.: Fr. Beneke, De arte metr. Callimachi. Argent. 1880, p. 27 ff. G. Heep, Quaestiones Callimacheae metricae. Bonn 1884, p. 31 ff.

***) A. Scheindler, Quaestiones Nonnianae. Brünn 1878.

†) J. Rumpel, Quaestiones metr. I. II. Insterburg 1865. 66.

gefühle geleitet, als der ionische, er besitzt für die Bewältigung der Consonantengruppe Muta c. liquida eine grössere Leichtigkeit und Energie, und die Mutae mit ν und μ machen ihm keine wesentlich grössere Schwierigkeit, als dieselben mit λ und ϱ.

Wir behandeln zunächst — mit Ausschluss der Verbindung einer Media mit λ und mit ν — nur die Tenues und Aspiratae mit folgender Liquida, also πλ φλ, κλ χλ, τλ ϑλ, κμ χμ, τμ ϑμ, πν φν, κν χν, πϱ φϱ, κϱ χϱ, τϱ ϑϱ. Vor diesen Consonantengruppen wird 1) auslautende kurzvocalische Silbe immer als Kürze gemessen*), 2) an- und inlautende kurzvocalische Silbe viel häufiger als Kürze denn als Länge; 3) beim Augment, bei der Reduplication und in der Schlusssilbe des ersten Gliedes eines Compositums ist die Längung verhältnissmässig selten, die Kürze das bei weitem gewöhnlichere**). Die Längung beschränkt also sich auf den Inlaut uncomponirter Wörter und selbständiger Wortglieder der Composita, aber auch innerhalb dieses engen Gebietes ist die βϱαχεῖα häufiger als die ϑέσει μακϱά, besonders bei den Komikern***).

Die Mediae (β, γ, δ) stehen in ihrer Verbindung mit ϱ den Tenues und Aspiratae gleich, dagegen mit den Liquidae λ, μ, ν wirken sie positionsbildend und zwar stets γμ δμ, γν δν, fast ausnahmslos aber auch βλ und γλ. Die Ausnahmen für βλ im Inlaute sind βύβλον bei Aesch. Suppl. 761, ἀμφίβληστα Eurip. fr. 698 und die augmentirten Formen von βλαστάνω (ἔ̆βλαστον) bei Soph. Phil. 1311, El. 440, O. C. 533, fr. 491. 518, Eur. Med. 1256. Im Auslaut stehender Vocal bleibt kurz vor βλ bei Aesch. Suppl. 317, Soph. O. R. 717, O. C. 697, El. 1060. 1081 (überall Ableitungen von dem Stamme βλαστ-), vor γλ bei Aesch. Pers. 591, Ag. 1629, Eur. El. 1014 (überall γλῶσσα).

*) Die wenigen Ausnahmen Eurip. Iph. A. 1579 ἵνᾱ πλήξειεν, fr. 406, 2 ὅτῑ πλείστας, Alc. 542 παρᾶ κλαίουσι, El. 1058 ἄρᾱ κλύουσα, Aesch. Pers. 782 νέᾱ φρονεῖ, Eur. fr. 415, 4 ᾱ κρύπτειν, fr. 643, 1 παρᾶ κρητῆρα, Iph. A. 636 διᾶ χρόνου, 1366 τί χρὴ δρᾶν, fr. 707 τί χρῆν beruhen auf Textverderbniss und sind grösstentheils schon berichtigt.

**) Rumpel II, p. 17 berichtigt Porsons Note zu Eurip. Orest. 64 dahin: Vocabula composita, si in ipsam iuncturam cadit productio apud tragicos, tricies quinquies leguntur; maiore parsimonia in augmentis producendis utuntur, id quod fit ... quinquies decies. Maior autem licentia est, ubi praepositio voci coniungitur, duodeciens enim extat productio.

***) Die wenigen zum Theil aus Tragikern stammenden Beispiele der Längung bei Aristophanes s. bei Rumpel I, p. 2 adn. 2.

Was den Gebrauch der Tragiker im Einzelnen betrifft, so
eiden Aeschylus und Sophokles die Längung im Wortschluss
ehr als Euripides und lassen sie im Innern des Wortes seltener
als dieser und in der deutlichen Absicht Auflösung der Hebung
meiden; Euripides dagegen wendet zwar Längung häufiger an
s jene, aber er meidet die Kurzmessung keineswegs und scheut
h selbst nicht sie in Verbindung mit der Auflösung eintreten zu
ssen. Vgl. C. Goebel, De correptione attica. Argent. 1876, p. 48 f.

c) Pindar und die übrigen Vertreter der chorischen Lyrik,
lche, soweit wir aus ihren kargen Fragmenten zu ersehen
rmögen, hierin mit ihm übereinstimmen, tragen dem positions-
denden Einflusse von Muta cum liquida viel mehr Rechnung
s die Tragiker, aber viel weniger als Homer. Bei ihnen gilt
e kurzvocalische Silbe vor Muta mit λ, μ, ν, ϱ viel häufiger
s *θέσει μακρά* denn als Kürze, man kann sagen doppelt so
ufig; nur im Auslaut des Wortes ist das Verhältniss ein günsti-
res für die *βραχεῖα*, obgleich auch hier die Langmessung
erwiegt. Innerhalb dieser Schranken aber verfährt Pindar mit
osser Freiheit, so dass er nicht blos vor den Muten mit ϱ und
it λ, sondern auch vor ihnen mit ν und mit μ die Kurzmessung
lässt, wie die Dramatiker, mehrmals selbst vor einer Media
it λ (vor γλ 9mal unter 56 Fällen, vor βλ 5mal unter 10),
sogar, was nicht einmal bei den Tragikern sich findet, vor
ι (Pyth. VIII, 47 *Κάδμου*) und δν (Pyth. X, 72 *κέδναί*). Nie
er tritt Kurzmessung ein vor γμ und χμ. — Zu bemerken ist
bei, dass die daktylo-epitritischen Dichtungen häufiger die Lang-
essung haben, die logaödischen und päonischen sich mehr dem
brauche der Attiker nähern*).

III. Ist der zweite Consonant eine Liquida, der erste
n Zischlaut oder ebenfalls eine Liquida, z. B. *ἱσμός*,
σλης, *ἀμνός*, so tritt die Langmessung für die voraufgehende
be ein (s. Hephaest. p. 7). Blos in folgenden Fällen findet
ırzmessung statt:

1. In der bei den dorischen Dichtern statt *ἐσθλός* üblichen
rm *ἐσλός* kann die erste Silbe als rhythmische Kürze dienen,
dreimal bei Pindar Ol. II, 19, Pyth. III, 66, Nem. IV, 95,
ıhrend sie sonst bei ihm als Länge gemessen wird.

2. Vor folgendem μν behält die kurzvocalische Silbe bei

---

*) Vgl. B. Breyer, Analecta Pindarica. Vratisl. 1880, p. 44 ff.

dorischen, attischen und alexandrinischen Dichtern bisweilen d Geltung einer Kürze (Hephaest. p. 5), so im Wortauslaute Euri Iph. A. 68 θυγατρὶ μνηστήρων, 852 (847) δεινά· μνηστεύ Kratin. Panept. fr. 3 ἐπιλήσμοσι μνημονικοῖσι, Callim. fr. 27 Μνησάρχειος; im Inlaute Epicharm. fr. 69 εὔυμνος, Aesch. A 990 ὑμνῳδεῖ, 1459 πολύμναστον, Eurip. Bacch. 71 ὑμνήσω.

D. Kurzer Vocal vor Einem Consonanten*).

1. In der Endsilbe des Wortes.

Die Endsilbe eines Wortes ist entweder eine geschlossen wenn zu dem Vocale desselben noch ein den Wortauslaut b dender Consonant tritt, oder eine offene, wenn der Vocal selt den Wortauslaut bildet.

a) Um zu bestimmen, in wie weit geschlossene kur vocalische Endsilben vor folgendem Vocal als Längen g braucht werden, sind vorweg diejenigen Fälle auszusondern, v entweder der Vocal der Endsilbe ursprünglich ein langer w also dieser, wenn die Silbe als rhythmische Länge gebraucht wi nur in sein altes Recht wieder eintritt, oder das folgende W ursprünglich einen consonantischen Anlaut hatte.

Ursprünglich langen Vocal hatten die Endsilben υς u υν der oxytonirten Substantiva, wie πληθύς, βρωτύς, κλιτ ἰχθύς, ἰθύν, ἀχλύς; ferner die Endsilben ις und ιν bei viel Substantiven, Adjectiven und Adverbien, wie ὄρνις, ἔρις, Θέτ πάις, κληίς, Κισσηίς, βοῶπις, βλοσυρῶπις, γλαυκῶπις, θοῦρ ἵππουρις, ἦνις; ἄλις, μόγις, πρίν, πάλιν; die Endungen ιν Dual und das Suffix φιν (s. Hartel, Hom. Stud. I[2], p. 104 f Wenn also Endsilben dieser Art bei Homer oder einem d älteren Dichter als Längen gemessen werden, so wird dies nic als Licenz gelten dürfen, sondern als Bewahrung oder Erneueru der älteren Aussprache:

> Z 79 πᾶσαν ἐπ' ἰθὺν ἐστὲ μάχεσθαί τε φρονέειν τε.
> Λ 36 τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργὼ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο.
> Β 348 πρὶν Ἄργοσδ' ἰέναι πρὶν καὶ Διὸς αἰγιόχοιο.

Consonantischen Anlaut hatten noch in der Zeit Entstehung der homerischen Gedichte viele Wörter, welche spä mit einem Vocale (mit Spiritus asper oder lenis) anlauteten, u konnten daher auf eine vorangehende geschlossene Silbe länge einwirken.

---

*) Ueber den Gebrauch des Callimachus vgl. G. Heep a. a. O. p. 2

Besonders zahlreich sind die Wörter mit dem ursprünglichen Anlaute Ϝ, wie *οἶκος*, *ἔπος*, *ἰδεῖν**), dessen positionsbildende Kraft sich z. B. in folgenden Versen zeigt:

α 424 *δὴ τότε κακκείοντες ἔβαν οἰκόνδε ἕκαστος.*
Β 361 *οὔτοι ἀπόβλητον ἔπος ἔσσεται, ὅττι κεν εἴπω.*
π 383 *οὔπω πᾶν εἴρηθ', ὅτ' ἄρ' Ἀμφίνομος ἴδε νῆα.*

Aber nur das Ϝ des Pronominalstammes Ϝε (σϜε) konnte überall, auch in der Senkung, kurze Endsilben längen, das Ϝ anderer Wörter vermochte es nur in der Vershebung, also zwar

ε 143 *αὐτάρ οἱ πρόφρων ὑποθήσομαι οὐδ' ἐπικεύσω.*
Ι 377 *ἐρρέτω· ἐκ γάρ εὑ φρένας εἵλετο μητιέτα Ζεύς,*

aber

Α 141 *νῦν δ' ἄγε νῆα μέλαινᾰν ἐρύσσομεν εἰς ἅλα δῖαν.*

Ausnahmen von dieser Regel sind selten, so *P* 142 Ἕκτορ *εἶδος ἄριστε*, *Ψ* 493 *Αἶαν Ἰδομενεῦ τε*, *γ* 472 *οἶνον οἰνοχοεῦντες*, *ϑ* 169 *ἄλλος μὲν γὰρ εἶδος*, *ϑ* 215 *εὖ μὲν τόξον οἶδα*, *κ* 190 und *ϱ* 78 *ὦ φίλοι, οὐ γὰρ ἴδμεν.*

Anlautendes *σ* wirkt hin und wieder positionsbildend bei Homer und Hesiod im Verbum *ἔχειν*: *Κ* 264 *ϑαμέες ἔχον*, *Ε* 752 *κεντρηνεκέας ἔχον* = *Θ* 396, *Σ* 580 *ἐρύγμηλον ἐχέτην*, *Λ* 51 *βέλος ἐχεπευκές* = *Δ* 129, *Γ* 49 *γὰρ ἔχον.* Hesiod. Sc. 369 *ἐπιπειθόμενος ἐχέμεν.* Vgl. Hartel Hom. Stud. I², 114. Rzach Hesiod. Unters. p. 24.

Ursprüngliches Jod wird im Anlaute des vergleichenden *ὡς* angenommen von Curtius, Etym. p. 602 f. u. A. und zur Erklärung der Längung kurzer Endsilben benutzt in Fällen wie *ἀθάνατος ὥς*, *ἠέλιον ὥς*, *συὸς ὥς*, *βόες ὥς*, doch sehen Andere Ϝ für den ursprünglichen Anlaut an; ebenso auch bei *ἵεσθαι.* Vgl. Curtius Etym. p. 604 und G. Meyer Gr. Gr. p. 193.

Anlautendes Vau (Ϝ) wird bei den äolischen Dichtern ebenso wie bei Homer positionsbildend gebraucht, z. B. Alc. 11 *ἄτερ Ϝέθεν*, Sapph. 117 *τὸν Ϝὸν παῖδα*, fr. adesp. 31 B. *ὀψόμενος Ϝελέναν.* Bei den Elegikern und Iambographen aber hat es diese Kraft eingebüsst. Bei Pindar liegt nur ein zweifelhaftes Beispiel vor: Isthm. V, 42 *αὔδασε τοιοῦτον Ϝέπος.* Vgl. Hartel Hom. Stud. III, 57. 83.

Während in den bisher besprochenen Fällen die Längung geschlossener kurzer Endsilben sprachliche Gründe hatte, erklärt

*) Verzeichnisse bei Kühner Gr. Gr. I, § 18. Hartel Hom. Stud. III, 62 ff. G. Meyer Gr. Gr. p. 211 und anderwärts.

sich die Verwendung solcher Silben als rhythmischer Läng
zahlreichen Stellen der epischen Dichtungen durch die
Pause, welche mit der Cäsur des Verses verbunden ist,
wenn sich zu ihr eine stärkere Interpunction gesellt.
kurze Silbe wird in diesem Falle nicht zur Länge, sondern
nur als Ersatz der Länge, gerade wie sie am Vers- und Peri
schluss die Länge ersetzen kann, indem die Zeit, während
die Stimme ruht, für den Rhythmus mit in Anrechnun
bracht wird.

Am häufigsten treten kurze Endsilben für Längen e
der Hebung des dritten Fusses des Hexameters vor der Pe
mimeres, z. B.

Α 158 δεῦρο μαχησόμενος· ἐπεὶ οὔ τί μοι αἴτιοί εἰσιν.
Β 71 ᾤχετ' ἀποπτάμενος· ἐμὲ δὲ γλυκὺς ὕπνος ἀνῆκεν.
Ξ 11 χαλκῷ παμφαῖνον· ὁ δ' ἔχ' ἀσπίδα πατρὸς ἑοῖο.

Demnächst in der zweiten und vierten Hebung vor der Tritl
meres und Hephthemimeres:

Α 244 χωόμενος, | ὅ τ' ἄριστον Ἀχαιῶν οὐδὲν ἔτισας.
Χ 198 πρὸς πεδίον· | αὐτὸς δὲ ποτὶ πτόλιος πέτετ' αἰεί.
Γ 24 εὑρὼν ἢ ἔλαφον κεραὸν | ἢ ἄγριον αἶγα.

Seltener in der fünften Hebung:

Α 85 θαρσήσας μάλα εἰπὲ θεοπρόπιον | ὅτι οἶσθα.

Im elegischen Verse findet sich dieser Gebrauch am Sch
des ersten Gliedes, jedoch nur selten*), z. B. Theogn. 2

λήσομαι ἀρχόμενος οὐδ' ἀποπαυόμενος.

Die Verwendung einer geschlossenen kurzen Endsilb
rhythmischer Länge an Stellen, wo der Einschnitt des V
eine kleine Unterbrechung herbeiführt, ist aus der epischen
elegischen Dichtung auch in die Lyrik übergegangen. Wir f
sie bei Pindar im episynthetischen wie im logaödischen M
an mehreren, freilich zum Theil zweifelhaften Stellen (s. Th.
zu Pind. Pyth. III, 6):

Ol. VI, 28 πρὸς Πιτάναν δὲ παρ' Εὐρώτα πόρον δεῖ σάμερον ἐλθεῖν ἐ
(Boeckh: σάμερόν μ'.)

Ol. VI, 103 δέσποτα ποντόμεδον, εὐθὺν δὲ πλόον καμάτων,
wo Boeckh ποντομέδων will.

Pyth. III, 6 τέκτονα νωδυνίας ἅμερον γυιαρκέος Ἀσκλαπιόν.
(Hermann: νωδυνιᾶν — γυιαρκέων.)

---

*) Häufig dagegen bei Gregor v. Nazianz und einigen anderen spä

Pyth. IV, 184 τὸν δὲ παμπειθῆ γλυκὺν ἡμιθέοισιν πόθον | ἔνδαιεν Ἥρα.
Pyth. XI, 38 ἦ ῥ', ὦ φίλοι, κατ' ἀμευσίπορον τρίοδον ἐδινήθην.
Nem. I, 69 ἔνεπεν· αὐτὸν μὰν ἐν εἰρήνᾳ τὸν ἅπαντα χρόνον ἐν σχερῷ.

Bei den attischen Dramatikern wird die kurze Endsilbe mit Consonantschluss nur sehr selten als Ersatz der Länge gebraucht, auch bei ihnen nur in der Hebung und wo eine kleine Stimmpause die Differenz ausgleicht, insbesondere beim Personenwechsel und am Ende des metrischen Kolons; z. B. in anapästischen Hypermetra:

Soph. Ant. 932 ΚΡ. κλαύμαθ' ὑπάρξει βραδυτῆτος ὕπερ.
ΧΟ. οἴμοι θανάτου . . .
O. C. 139 ΟΙ. τὸ φατιζόμενον.
ΧΟ. ἰώ, ἰώ.
Eur. Med. 1396 ΜΗ. οὔπω θρηνεῖς. μένε καὶ γῆρας.
ΙΑ. ὦ τέκνα φίλτατα.

Im dochmischen Metrum:

Aesch. Eum. 149 ἰὼ παῖ Διός, ἐπίκλοπος πέλει.

Vgl. Seidler, de vers. dochm. p. 80*.

b) Offene Endsilben mit kurzem Vocale erscheinen vor einfachem consonantischen Anlaute bei Homer an solchen Stellen, wo das Metrum eine Länge fordert, meist nur in der Vershebung*), in folgenden Fällen:

Erstens vor Wörtern, welche ursprünglich mit zwei Consonanten anlauteten, insbesondere mit ϝρ, σρ, σϝ, σν, σμ, σλ, δϝ, λϝ, indem diese Doppelconsonanz positionsbildend wirkt.

ϝρ war der ursprüngliche Anlaut bei ῥήγνυμι und verwandten Wörtern wie ῥηκτός, ῥηγμίν, ῥῶγες, ῥωγαλέος, bei ῥίζα, ῥαδινός, ῥοδανός, ῥάκος, ῥέζω, ῥεῖα, ῥηΐδιος, ῥόπαλον, ῥάβδος, ῥητός, ῥηθείς und verwandten, bei ῥινός, ῥιπή, ῥίον, ῥυμός, ῥυσός, ῥυτήρ, ῥύεσθαι u. a.

Daher erklären sich Messungen wie

Μ 198 τεῖχος τε ῥήξειν καὶ ἐνιπρήσειν πυρὶ νῆας.
Λ 846 νίζ' ὕδατι λιαρῷ, ἐπὶ δὲ ῥίζαν βάλε πικρήν.
ϑ 148 ἤ ὅτι ποσσίν τε ῥέξῃ καὶ χερσὶν ἑῇσιν.
Θ 179 ἵπποι δὲ ῥέα τάφρον ὑπερθορέονται ὀρυκτήν.
Φ 445 μισθῷ ἔπι ῥητῷ· ὁ δὲ σημαίνων ἐπέτελλεν.
μ 46 ἀνδρῶν πυθομένων· περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσιν.

*) Wo diese Verlängerung in der Senkung eintritt, was im Ganzen nur siebenmal geschieht (ν 438, ρ 198, σ 109 πυκνὰ ῥωγαλέην, Ε 358, Φ 368, Χ 91 πολλὰ λισσόμενος, Ω 755 πολλὰ ῥυστάζεσκεν), scheint die ursprüngliche Naturlänge des neutralen α mitgewirkt zu haben.

σρ war der Anlaut von ῥέω, ῥόος und anderen Ableitungen derselben Wurzel, von ῥίς, ῥύπος, ῥυπάω, ῥωπήιον (vgl. G. Meyer Gr. Gr. § 164); daher die Messungen:

Σ 402 ἐν σπῆι γλαφυρῷ· περὶ δὲ ῥόος Ὠκεανοῖο.
M 159 ὡς τῶν ἐκ χειρῶν βέλεα ῥέον . . .
Ξ 467 τοῦ δὲ πολὺ προτέρη κεφαλὴ στόμα τε ῥῖνές τε.
ζ 93 αὐτὰρ ἐπεὶ πλῦνάν τε κάθηράν τε ῥύπα πάντα.
Φ 559 Ἴδης τε κνημοὺς κατά τε ῥωπήια δύω.

Mit σϝ lautete ursprünglich der Pronominalstamm σϝε- an (ἕο, οἱ, ἕθεν, ἕ, ὅς), ebenso ἑκυρός und zahlreiche in der späteren Sprachentwickelung mit blossem σ beginnende Wörter (G. Meyer § 222. 248, Hartel I[2], 75); daher waren Messungen möglich wie:

Γ 172 αἰδοῖός τέ μοί ἐσσι, φίλε ἑκυρὲ δεινός τε.
P 463 ἀλλ' οὐχ ᾕρει φῶτας ὅτε σεύαιτο διώκειν.
T 261 Πηλείδης δὲ σάκος μὲν ἀπὸ ἕο χειρὶ παχείῃ.
ι 293 ἔγκατά τε σάρκας τε . . .

Der Anlaut σν ist als ursprünglich nachweisbar für νεῦρον, νευρή, νιφάς, νιφόεις, νυός, νότος, νότιος (s. G. Meyer § 247); daher die Messungen:

Λ 118 αἶψα δ' ἐπὶ νευρῇ κατεκόσμει πικρὸν ὀιστόν.
M 278 τῶν δ' ὥστε νιφάδες χιόνος πίπτωσι θαμειαί.
Ω 166 θυγατέρες δ' ἀνὰ δώματ' ἰδὲ νυοὶ ὠδύροντο.
Λ 811 σκάζων ἐκ πολέμου· κατὰ δὲ νότιος ῥέεν ἱδρώς.

Die ursprüngliche Lautgruppe σμ im Anlaute kommt zur Geltung in den Wörtern μοῖρα (L. Meyer I, 697) und μάστιξ (Vaniček, Et. Wtb. 1041), z. B. Π 367 οὐδὲ κατὰ μοῖραν und öfter, E 840 λάζετο δὲ μάστιγα.

σλ in λήγω (Brugmann, Gr. Gr. 26):

I 191 δέγμενος Αἰακίδην, ὁπότε λήξειεν ἀείδων.

δϝ war der alte Anlaut in δεῖσαι, δέος, δειλός, δεινός, Δεῖμος, δεῖμα und anderen Ableitungen der Wurzel δι-. Daher wird gemessen:

ι 236 ἡμεῖς δὲ δείσαντες ἀπεσσύμεθ'.
E 817 οὔτε τί με δέος ἴσχει ἀκήριον οὔτε τις ὄκνος.

Ebenso erklärt sich bei δήν, δηθά, δηρόν die positionsbildende Kraft des δ aus der ursprünglichen Gruppe δϝ im Anlaut (Curtius, Etym. p. 572):

ζ 33 ἐντύνεαι, ἐπεὶ οὔ τοι ἔτι δὴν παρθένος ἔσσεαι.

Bei λίς aus der Verbindung λϝ (Curtius, Etym. p. 367):

P 109 ἐντροπαλιζόμενος ὥς τε λὶς ἠυγένειος.

Zweitens werden offene kurzvocalische Endsilben oft lang gemessen vor Wörtern mit einfachem liquiden Anlaute, indem die Liquidae infolge ihres volleren Lautes die Kraft einer Doppelconsonanz geltend machen (s. Hartel, Hom. Stud. I², 40). Am häufigsten ist dies der Fall bei *μέγας* und seinen Ableitungen und Zusammensetzungen wie *μέγεθος*, *μέγαρον*, *μεγαλίζομαι*, *μεγάθυμος*, *μεγαλήτωρ*, besonders in Verbindungen wie *ἐνὶ μεγάρῳ*, *ἀνὰ μέγαρα*, *κατὰ μέγαρα*, *καλή τε μεγάλη τε*, *εἶδός τε μέγεθός τε*. Aber auch viele andere mit einer Liquida anlautende Wörter, bei denen ein zweiter Consonant vor oder nach derselben nicht nachweisbar ist, wirken in dieser Weise positionsbildend, so *λαπάρη*, *λίσσομαι*, *λιταί*, *λιτανεύω*, *λείβω*, *Λητώ*, *λιγύς*, *λιγυρός*, *λιαρός*, *λιπαρός*, *λίθος*, *λωτός*, *λόφος*, *λέκτρον*, *μαζός*, *μαλακός*, *μάλα*, *μάρπτω*, *μείων*, *μελίη*, *μή*, *μήτηρ*, *μιαρός*, *μινύθω*, *μόθος*, *μέλος*, *νέφος*, *νεφέλη*, *νημερτής*, *νεύω*, *νύμφη*, *νύσσα*, *νῦν* u. a. m. (s. La Roche, Hom. Unters. p. 49 ff.).

Drittens erklärt sich die Verwendung einer kurzen offenen Endsilbe vor einfachem Consonanten als Länge aus der Natur des Vocals derselben, wenn dieser ursprünglich lang war und erst später zu einer Kürze herabgesunken ist. Es gilt dies namentlich von dem *ι* des Dativs der Wörter der dritten und dem *α* des Nominativs und Accusativs Pluralis der Neutra der zweiten Declination. Mit langem *ῑ* erscheinen *Ἄιδι* *Ψ* 244, *κρατεῖ* *Η* 142, *λίθακι* *ε* 415, *σάκεῖ* *Φ* 241. *Θ* 267, *νηί* *ι* 194. *κ* 444, *Ὀδυσσῆι* *Ι* 180. *ω* 309, *πτόλεῖ* *Ρ* 152, *σθένεῖ* *Ο* 108, *ὑπερμένεῖ* *Β* 116. *Ι* 23. *Ξ* 69, *Ἀχιλλῆι* *Ω* 119. 147. 176. 196 u. a. Mit langem *α*: *ῥωγαλέᾱ* *ξ* 343. *ν* 435, *ὀπταλέᾱ* *μ* 396, *πορφυρέᾱ* *κ* 353, *ὁπόσᾱ* *Ω* 7, *ἐτεά* *ν* 285, *ἄσπαρτᾱ* *ι* 109, *φλόγεᾱ* *Ε* 745. *Θ* 389 u. a. Vgl. Hartel, Hom. Stud. I², 56 ff. 60 ff. G. Meyer, Griech. Gramm. § 347 (345) u. 368 (366).

Viertens gestattete sich die homerische Dichtung ebenso wie für die geschlossene auch für die offene kurze Endsilbe die Freiheit, sie statt einer Länge in der Vershebung vor einer der Hauptcäsuren des Verses zu verwenden, zumal wenn sich mit dieser eine stärkere Interpunction verbindet, wie

> Ε 359 *φῖλε κασίγνητε, | κόμισαί τέ με δός τέ μοι ἵππους.*
> Χ 303 *πρόφρονες εἴρύατο, | νῦν αὖτέ με μοῖρα κιχάνει.*
> Φ 474 *νηπύτιε, | τί νυ τόξον ἔχεις ἀνεμώλιον αὔτως;*

Die nachhomerischen Epiker haben alle diese bei Homer vorgefundenen Arten der Längung der Kürze oder ihrer Verwendung

als Länge in grösserem oder geringerem Grade festgehalten. namentlich schliesst sich Hesiod fast durchaus an den homerischen Gebrauch an; die jüngeren Dichter gehen zum Theil über die dort gezogenen Schranken in Bezug auf die positionsbildende Kraft der anlautenden Liquida hinaus. Aber allmählich schwindet infolge des oben S. 98 erwähnten Verwitterungsprocesses der Endsilben auch die Verwendung derselben als Längen vor liquidem oder ursprünglich doppelconsonantischem Anlaut immer mehr.

Bei Pindar wird eine kurze offene Endsilbe nur noch vor ῥ im Anlaut des folgenden Wortes gelegentlich als Länge gemessen, so Pyth. I, 45 *μακρὰ δὲ ῥίψαις*. Nem. V, 13 *τίκτ' ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντου*. ib. 50 *μηκέτι ῥίγει*. VIII, 29 *ἕλκεα ῥῆξαν πελεμιζόμενοι*; dagegen findet sich vor ῥ die Kürze gewahrt Nem. I, 68 *ὑπὸ ῥιπαῖσι*. Pyth. II, 73 *καλός· ὁ δὲ Ῥαδάμανθυς εὖ*.

Die attischen Dramatiker geben einer offenen Endsilbe vor folgendem anlautenden ῥ häufig die Geltung einer rhythmischen Länge, besonders in der Vershebung, aber auch in der Senkung, und zwar hat die ältere Komödie (Meineke, Hist. crit. com. p. 70) niemals die Messung als Kürze angewendet, die Tragödie mindestens häufiger die Langmessung*).

Aesch. Eum. 190 *ὑπὸ ῥάχιν παγέντες. ἆρ' ἀκούετε;*
Soph. O. R. 847 *τοῦτ' ἐστὶν ἤδη τοὖργον εἰς ἐμὲ ῥέπον.*
Ant. 318 *τί δὲ ῥυθμίζεις τὴν ἐμὴν λύπην ὅπου;*
Eur. Suppl. 94 *ξένους θ' ὁμοῦ γυναῖκας, οὐχ ἕνα ῥυθμόν.*
Arist. Ran. 1059 *μεγάλων γνωμῶν καὶ διανοιῶν ἴσα καὶ τὰ ῥήματα τίκτειν.*

Dagegen:

Aesch. Prom. 713 *χρίμπτουσᾰ ῥαχίαισιν ἐκπερᾶν χθόνα.*
992 *πρὸς ταῦτᾰ ῥιπτέσθω μὲν αἰθαλοῦσσα φλόξ.*

Vgl. Aesch. Sept. 91. 824, Choeph. 315, Eum. 789, Soph. O. R. 72. 1247.

Das einfache ῥ — denn an ein ϝρ wie bei Homer und Pindar ist ja bei den Attikern nicht zu denken — muss also bei ihnen im Anlaute einen energischeren Consonantenlaut gehabt haben, als das mit einer vorausgehenden Muta verbundene, welches mit dieser zusammen nur selten die vorausgehende Kürze zur Länge verstärkt.

---

*) Vgl. Rumpel, Philol. XXV, p. 477; doch sind dessen Zusammenstellungen und Zählungen mit Vorsicht zu benutzen; z. B. gehört O. C. 1724 *τί ῥέξομεν* zu den unentschiedenen Fällen, Phil. 1191 desgleichen; auch Sept. 105 ist nicht unbedingt beweisend, ebenso wenig Ag. 389 (407).

2. Im Anlaute oder Inlaute des Wortes.

Wenn eine Silbe mit **kurzem Vocale** im Anlaute oder Inlaute des Wortes vor **einem** Consonanten als Länge gemessen wird, was in der Regel nur in der Vershebung vorkommt, so wird dies auch heute noch in vielen Fällen, namentlich wenn drei oder mehr als drei Kürzen aufeinanderfolgen, als „rein metrische Dehnung“ angesehen und behauptet, der Dichter, zumal der epische, habe sich die Freiheit genommen, eine derselben an Stelle einer langen zu verwenden*). Mit Recht bemerkt gegen diese Auffassung O. Knös, De digamma hom. p. 259: „Haec explicandi ratio — minimam sapere videtur vel doctrinae elegantiam vel ingenii subtilitatem, quam ob causam eam indignam esse facile putaverimus, quam docti viri summo poetae addicant.“ Und in der That ergeben sich bei weitem in den meisten Fällen lautliche Erklärungsgründe für diese Messung, sei es nun dass die **Quantität des Vocals** auch zu der Langmessung berechtigt oder dass der nachfolgende Consonant eine **Doppelconsonanz** vertritt.

Auszuschliessen sind zunächst die Fälle, wo ein Genetiv auf *ου*, wie *'Ιφίτου*, *Αἰόλου*, eine Längung der kurzen Paenultima zu erfahren scheint. Schon Buttmann, Ausf. Griech. Gr. I, 186. 305 und später H. L. Ahrens, Rh. Mus. II, p. 161 f. haben erkannt, dass hier keine Verlängerung der vorletzten Silbe anzunehmen ist, sondern die Genetivformen auf *οο***) herzustellen sind:

Β 118 *υἱέες 'Ιφίτοο μεγαθύμου Ναυβολίδαο.*
κ 36 *δῶρα παρ' Αἰόλοο μεγαλήτορος 'Ιπποτάδαο.*

Hartel, Hom. Stud. III, 12 zieht die Formen auf *οιο* vor und will diese dann mit halbvocalischem *ι̯* gesprochen wissen.

Wenn hier also die kurze Silbe zu Recht besteht, so kommt dagegen in anderen Fällen ein **ursprünglich langer Vocal** wieder zur Geltung, so in *διῑπετής* und *διί̄φιλος****) *Π* 174, *Ρ* 263, *δ* 477. 581, *η* 284, hymn. in Ven. 4, *Ζ* 318, *Α* 86, *Θ* 517.

---

*) Vgl. z. B. v. Wilamowitz, Philol. Unters. VII, 323.

**) Dieselben Formen sind auch in Fällen wie *Χ* 313 (*ἀγρίου*), *Ε* 21 (*ἀδελφέου*), *Ο* 555 (*ἀνεψίου*), *Β* 731, *Ζ* 731, *Π* 120, *Ν* 788 (*'Ασκληπίου*), *Ο* 66, *Φ* 104, *Χ* 6 (*'Ιλίου*), *Ν* 358. 635, *Ο* 670, *Τ* 242, *Φ* 294, *τ* 264, *ω* 593 (*ὁμοιίου*) herzustellen, wo ebensowenig an eine Längung der Paenultima zu denken ist.

***) Ueber *διιπετής* bemerkt G. Meyer, Gr. Gr. § 113: „Locativ eines *ες*-Stammes ist *διῑ-* in *διῑπετής*“.

Messungen der homerischen Poesie wie *κᾱλός*, *ἶσος*, *φθάνω*. *ἄνω*, *τίνω* und ähnliche im Gegensatze zu der attischen mit *ᾰ* und *ῐ* haben ihre etymologische Begründung, indem die Vocallänge auf Ersatzdehnung beruht; s. Curtius, Etym. 140. 378; Brugmann in Curt. Stud. IV, 98 u. Gramm. § 57. — *Φῖλος* (*Δ* 155, *E* 359, *Φ* 308) neben *φίλος* erklärt sich aus ursprünglichem *σφεϳιλος*, s. Vaniček, Etym. Wtb. 1035. — Auch die mit *α* privativum zusammengesetzten Bildungen wie *ἀθάνατος*, *ἀκάματος*, *ἀνέφελος*, *ἀπάλαμος* haben die Länge der ersten Silbe nicht der Versnoth zu danken, sondern dem Ersatz für den Nasal des negativen Präfixes, der auch noch in *ἀμφασίη* *P* 695, *δ* 704 zur Geltung kommt; vgl. Curtius, Etym. p. 306.

Schwierigkeiten hat die Erklärung der Production der ersten Silbe bei Homer in den Wörtern *ἀπονέοντο* *B* 113. 283 und sonst, *ἀποπέσῃσιν* *ω* 7, *ἀποδίωμαι* *E* 763, *ἐπίτονος* *μ* 423 und diese werden vorläufig noch dem Gebiete der „rein metrischen Dehnung" überlassen bleiben müssen.

Doch ist es unstatthaft jede unorganische Dehnung, welche sich die Sprache gestattet, dem Dichter als Licenz zuzuschreiben, zumal wenn die Analogie der Wortbildungen in sehr deutlicher Weise zu seinen Gunsten spricht.

Die Langmessung einer Silbe mit kurzem Vocale hat ferner auch im Inlaute vielfach ihren Grund darin, dass der nachfolgende einfache Consonant die Stelle zweier vertritt; so bei Homer und den älteren Dichtern öfters in Compositis, wenn der erste Theil mit einem Consonanten schloss, der zweite ursprünglich mit einem *ϝ* oder *σ* begann, wie *συνεχές* *M* 24, *ι* 74, *συνεχέως* Hesiod. Theog. 636, *παρέχῃ* *τ* 113, *πάρειπών*, *πᾱρειποῦσα* *Z* 62. 337, *ἀσυνέτημι* Alc. fr. 18, 1. Hierher dürfte auch *ἐπεί*, *ἐπειδή*, wo es im ersten Fuss des Hexameters als Spondeus resp. Molossus gemessen wird (*X* 379, *Ψ* 2. 279, *θ* 452, *φ* 25, *ω* 482), zu rechnen sein, da es aus *ἐπὶ* und *εἰ* zusammengesetzt ist; s. Curtius, Etym.[5] p. 394. Ebenso ist die Langmessung berechtigt, wenn zwar der erste Theil des Compositums vocalisch auslautet, der zweite aber ursprünglich zweiconsonantigen oder stark articulirten liquiden Anlaut hatte, wie in *ἀπενίζοντο* *K* 572, *κατανεύω* *ι* 490, *διεμοιρᾶτο* *ξ* 434, *μεταλήξαντι* *I* 299*).

*) Oft wird dann der betr. Consonant auch in der Schrift verdoppelt, namentlich nach dem Augment, z. B. *ἔδδεισεν*, *ἔλλαβεν* u. dgl.

Aus der Verdoppelung des liquiden Lautes in der Aussprache klären sich wohl auch die auffälligen Messungen bei attischen chtern:

Aesch. Sept. 488 Ἱππομέδοντος*) σχῆμα καὶ μέγας τύπος.
ib. 532 Παρθενοπαῖος*) Ἀρκάς· ὁ δὲ τοιόσδ' ἀνήρ.
Soph. Ai. 510 καὶ τοῦ Φρυγίου Τελεύταντος,

ıd ebenso, wo es sich um σ handelt, die Messung:

Soph. fr. 785 Ἀλφεσίβοιαν*) ἣν ὁ γεννήσας πατήρ.

gl. G. Meyer, Gr. Gr. § 288 u. 292.

Die Langmessung einer kurzvocalischen Silbe vor einer Aspita in Fällen wie

M 208 Τρῶες δ' ἐρρίγησαν, ὅπως ἴδον αἰόλον ὄφιν.
η 119 ζεφυρίη πνείουσα τὰ μὲν φύει, ἄλλα δὲ πέσσει.
Theogn. 1099 βρόχον ἀπορρήξας· σὺ δ' ἐμῆς φιλότητος ἁμαρτών.
Hippon. fr. 49 ἣν αὐτὸν ὄφις τὠντικνήμιον δήκῃ.
Aesch. Choe. 1041 φαιοχίτωνες πᾶσαν Ἀργείων πόλιν
Arist. Eccl. 571 νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν.

t begründet in der Natur dieser Aspirata, die sich hier in ihrer ussprache einer Doppelconsonanz nähert: φ = πφ, χ = κχ, = τθ, wie denn für Hesiod (fr. CLXXIV) bei Athen. XI 498 A ausdrücklich σκύπφον statt σκύφον bezeugt ist und bei ind. Ol. VI, 24. II, 74 ὄκχος statt ὄχος, ὀκχέοντι statt ὀχέοντι schrieben wird**). Vgl. H. Roscher, Curt. Stud. I, 2, 121 ff. urtius, Etym. S. 464. 699. G. Meyer, Gr. Gr. § 210 (213).

§ 18.

Vocal im Wortauslaute vor folgendem Vocal.

Hiatus. Vocalverschmelzung.

Durch das Zusammentreffen eines vocalisch auslautenden und ıes vocalisch anlautenden Wortes entsteht ein Hiatus (χασμῳ-ν), z. B. ἐπὶ αὐτόν, τῷ ἀγαθῷ.

Der Hiatus wurde von den Griechen als eine störende Unterchung (κακία***)) der sprachlichen Continuität empfunden und rum im Inlaute der metrischen Periode (Vers, μέτρον, ὑπέρρον) im Allgemeinen gemieden und nur in ganz bestimmten llen zugelassen. Dagegen ist er am Ende der Periode ohne

*) Luthmer De choriambo et ionico a minore diiambi loco positis sert. Philol. Argent. VIII) p. 4 sieht darin einen Choriambus als Stellreter eines Diiambus.

**) So auch bei Theognis βρόκχον und bei Hipponax ὄπφις bei Bergk P. L.

***) Vgl. Studemund Anecd. Var. I p. 214 § 2.

Beschränkung gestattet, es darf also auf eine mit vocalisch
lautendem Worte schliessende Periode überall und unter j
Bedingung eine solche folgen, welche mit einem vocalisch a
tenden Worte beginnt.

Im Inlaute der Periode erschien ein Hiatus nur da zulä
wo ein Absetzen der Stimme eintrat, insbesondere bei
Sinnes- oder Cäsurpause; übrigens aber wurde er durch
völlige oder theilweise Verschmelzung der zusammenstosse
Vocale aufgehoben. Es kommt bei dieser Verschmelzung so
auf die Qualität als auf die Quantität der betreffenden Vocal

Auslautender kurzer Vocal erleidet vor folgendem v
lischen Anlaut eine Reduction seiner Dauer in dem Masse,
er nicht mehr eine messbare Silbe bildet, und wird den
sprechend auch in der Schrift in der Regel nicht bezeic
Diese Behandlung, welche in einigen Fällen auch einem Diphtl
widerfährt, wird in der technischen Sprache συναλοιφή, auc
θλῖψις, gewöhnlich aber Elision genannt.

Auslautender langer Vocal oder Diphthong wird
vocalischem Anlaute entweder in seiner Quantität bis zur
tung einer rhythmischen Kürze abgeschwächt, oder er versch
mit ihm zu einem als rhythmische Länge geltenden Mischl
Jenes heisst Verkürzung oder schwacher Hiatus; dieses
je nach der Art, wie die Verschmelzung erfolgt, mit den N
Krasis, Synizesis oder Synekphonesis und Aphaeresi
zeichnet.

Wir werden im Folgenden zunächst von den vers
denen Arten der Vocalverschmelzung beim Zusammentreffe
Auslaut und Anlaut handeln, nämlich 1) von der Synalo
oder Elision, 2) von der Vocalverkürzung oder dem schwa
Hiatus, 3) von der Krasis, der Synizesis, der Aphaeresis,
dann die Bedingungen besprechen, unter denen ein wirkli
Hiatus zugelassen wird.

Scheinbarer Hiatus.

Vorerst jedoch ist zu erwähnen, dass der Zusammen
vocalischen Auslautes und Anlautes oft nur ein scheinb
ist; dies ist der Fall, wenn der Anlaut der ursprünglichen
sprache gemäss nicht wirklich ein Vocal, wie in der Sc
sondern vielmehr ein Consonant war (scheinbarer Hiatu

Hierher gehören die zahlreichen Fälle, wo in der l

rischen Dichtung auf ein vocalisch auslautendes Wort ein solches folgt, das nachweisbar einen Consonanten im Anlaute eingebüsst hat, wenn weder Ausstossung des auslautenden kurzen, noch Verkürzung des auslautenden langen Vocales eintritt, z. B.

A 7 Ἀτρείδης τε | ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.
A 79 Ἀργείων κρατέει καὶ | οἵ πείθονται Ἀχαιοί.

Schwund des anlautenden Consonanten ist eingetreten bei zahlreichen Wörtern, die mit Ϝ und mit σ, und bei einigen, die mit Jod begannen, wie oben S. 108 f. bereits erwähnt wurde. Die hiatustilgende Kraft des σ und Jod ist für die homerische Dichtung nicht mit Sicherheit zu erweisen*); dagegen war das Ϝ für sie, wenigstens „in der Zeit der Entstehung und Blüthe des ionischen Epos“, noch ein lebendiger Laut und machte seine Wirkung auch darin geltend, dass es auslautende lange Vocale oder Diphthonge in der Hebung und in der Senkung lang erhielt (so 507 bezw. 164mal) und in der Senkung stehende kurze Vocale gegen Ausfall schützte (so 2324mal); vgl. Hartel, Hom. Stud. III, 60 f.:

ἥν τίς τοι Ϝείπῃσι . . .
ἀλλὰ σύ πέρ μοι Ϝειπέ . . .
τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε Ϝέπος . . .

Die spätere epische Dichtung bewahrt die alte Tradition auch nach dem Schwinden des Lautes selbst. (Peppmüller, Commentar zu Ω p. LXXVII. Rzach, Hesiod. Unters. Prag 1875, p. 41 ff.)

Bei den äolischen Dichtern wird die hiatustilgende Kraft des Ϝ auch in der Schrift zum Ausdruck gebracht, z. B. Alc. 15 θέλω τι Ϝείπην . . ., Sapph. 2, 9 γλῶσσα ϜέϜαγε; s. Clemm, Curt. Stud. IX, 447 ff. Knös, De digamma p. 320 ff.

Bei den Elegikern und Iambographen hat Ϝ zwar seine positionsbildende Wirkung verloren, hindert aber sowohl nach langem als nach kurzem Vocale den Hiatus (Renner in Curtius' Studien I, 1, 177). Das Gleiche gilt von Pindar (s. Hartel, Hom. Stud. III, 84 f., der 93mal kurzen, 25mal langen Vocal als durch Ϝ geschützt nachweist), z. B. Ol. IX, 15 (25) ἂν Θέμις θυγάτηρ τέ οἱ σώτειρα λέλογχεν. XIV, 20 σεῦ ἕκατι· μελαντειχέα νῦν δόμον.

Doch ist ausdrücklich hervorzuheben, dass weder bei Homer und den späteren Epikern, noch bei den Lyrikern und Elegikern sich Consequenz in diesem hiatustilgenden Gebrauche des Ϝ zeigt,

*) Vgl. G. Meyer, Gr. Gr. § 215 (217) gegen G. Curtius, Philol. III, 5 u. Etym.[5] 602 ff.

sondern vielfach vor mit ϝ anlautenden Wörtern auch Elision des auslautenden Vocals oder Verkürzung eintritt. Hartel zählt bei Homer 324 Fälle von Elision kurzer, 78 von Correption langer Ausgänge auf (III, 68 ff.), Rzach (p. 56) bei Hesiod 40 Fälle von Elision, 18 Fälle von Correption.

Sogar im Drama bewahrt der alte Anlaut von οἷ noch seine hiatustilgende Kraft an manchen Stellen, wie Aesch. Ag. 1147 περιβάλοντό οἱ πτεροφόρον δέμας. Soph. Trach. 650 ἁ δέ οἱ φίλα δάμαρ. Eur. Phoen. 637 ἔθετό οἱ. Cratin. Com. 2 p. 148 (fr. 241 K.) Ἥραν τέ οἱ Ἀσπασίαν τίκτει.

Eine besondere Betrachtung erfordern die Fälle des scheinbaren Hiatus bei den Epikern, wo auslautender kurzer Vocal vor scheinbar vocalischem Anlaut als Länge gemessen erscheint, wie

E 302 σμερδαλέα ἰάχων,

vgl. Θ 321, Π 758, Τ 41, Υ 285. 382. 443, χ 81.

E 371 . . . ἀγκὰς ἐλάζετο θυγατέρα ἥν,

vgl. Ζ 192, Λ 226, Ν 376.

Ξ 92 ὅστις ἐπίσταιτο ᾗσι φρεσὶν ἄρτια βάζειν

und ähnliche, wie ἀπὸ ἕο E 343, ἀπὸ ἕθεν Ζ 62 und öfter.

Γ 172 . . . φίλε ἑκυρέ.

Hier kann es fraglich erscheinen, ob nicht die ursprüngliche Doppelconsonanz σϝ, wo sie etymologisch feststeht, positionsbildend wirksam wurde, insbesondere bei dem Pronominalstamme σϝε; in anderen Fällen dürfte vielmehr an die Vereinigung des ϝ mit dem vorangehenden Vocale zu einem Diphthong zu denken sein, wie sie auch bei Zusammensetzungen wie ἀποέρσῃ (Φ 283), ἀποέρσειε (Φ 329) eintrat; s. G. Meyer, Gr. Gr. § 239 (240).

Synaloiphe oder Elision*).

Ein kurzer Vocal im Wortauslaut wird in weitaus den meisten Fällen vor dem folgenden vocalischen Anlaute fast völlig verflüchtigt und darum in der Schrift (in den Codices der Dichter, weniger in Inschriften) meist weggelassen und durch den Apostroph ersetzt, z. B. μυρί' Ἀχαιοῖς, ἄλγε' ἔθηκεν.

Die älteren Techniker, so noch Hephaestion p. 11 W., nennen

*) Thiersch, Gr. Gr. § 39 u. 164. Spitzner, De versu heroico p. 161 sqq. und Excurs VII zu Il. Γ 349. Krüger, Gr. Gr. II, § 12. La Roche, Hom. Unters. p. 110 ff. Ueber die Elision bei den Alexandrinern: Fr. Beneke, Beiträge zur Metrik der Alexandriner I. II (Bochum 1883. 1884).

ese Verflüchtigung des Vocals treffend *συναλοιφή*, Ver-
:hmelzung, die späteren weniger richtig *θλῖψις* oder *ἔκθλιψις*,
lision. Der die *συναλοιφή* erleidende Vocal wird nämlich, wie
hrens de crasi p. 1 nachgewiesen hat, keineswegs völlig aus-
stossen, sondern nur in dem Grade verkürzt, dass sich seine
eitdauer im Verhältniss zu den übrigen Silben nicht mehr durch
n bestimmtes rhythmisches Mass ausdrücken lässt. So erklärt
s sich, dass die Synaloephe auch bei einer stärkeren Inter-
unktion, ja sogar beim Personenwechsel im Drama zugelassen
ird*), wie Soph. O. C. 883 *ΧΟ. ἀλλ' οὐχ ὕβρις τάδ'. ΚΡ. ὕβρις,
λλ' ἀνεκτέα.* Das Wesen der Synaloephe lässt sich am besten
urch die Vorschlagsnote der modernen Musik veranschaulichen.
Ian sprach

icht *ἄσσον ἴτ· οὔτε μοι ὔμμες... οἱ μὲν ἔπειτ ἀναβάντες...*
ondern *ἄσσον ἴτε· οὔτε μοι ὔμμες... οἱ μὲν ἔπειτα ἀναβάντες...*

Am leichtesten verflüchtigt sich durch Synaloephe der Vocal *ε*,
demnächst *ο* und *ᾰ*, das *ῐ* widerstrebt derselben in höherem
Grade, *υ* wird überhaupt nicht elidirt; dagegen wird in einzelnen
Endungen auch der Diphthong *αι* und in seltenen Fällen *οι* zum
blossen rhythmischen Vorschlage herabgedrückt.

Das auslautende *ε* kann überall elidirt werden, auch in dem
copulativen *ἰδέ* bei Homer, wofür die Elision bestritten wird
(*B* 511 *οἳ δ' Ἀσπληδόν' ἔναιον ἰδ' Ὀρχομενὸν Μινύειον*); nur
selten geschieht es bei dem Suffix *ζε* (Hes. Sc. 174), in den
Dualformen und dem Optativ Aoristi auf *ειε* (La Roche, Hom.
Unters. p. 113).

Die Vocale *α* und *ο* entziehen sich der Elision in den Formen
les relativ-demonstrativen Pronomens (Artikels) *ὁ, τό, τά, ὅ, ἅ* und
n der Präposition *πρό*, wo Krasis einzutreten pflegt (s. S. 124),
nd in den Genetivendungen auf *αο, οιο, εῖο* bei Homer, während
Pindar auch hier Elision zulässt (Mommsen, Annot. crit. p. 161).

Das auslautende *ῐ* wird nicht elidirt in *τί, τὶ, περί* (in
tzterem nur im äolischen Dialekt); auch im Dativ Singularis
räubt es sich gegen Elision, weil es ursprünglich lang war
Ahrens, Philol. IV [1849], S. 594. La Roche, Hom. Unters.
116. Hartel I², 58), und verflüchtigt sich nur selten bei Homer,
eshalb alte Grammatiker es hier geschrieben wissen wollten

*) Lachmann, De choricis systematis p. 17 ff.

und Synizese annahmen (19 Fälle citirt La Roche, Hom. Unt
p. 126 ff.), z. B. *K* 277, *E* 5

χαῖρε δὲ τῷ ὄρνιθ' Ὀδυσεύς . . .
ἀστέρ' ὀπωρινῷ ἐναλίγκιον . . .

Ebenso bei den Lyrikern (Th. Bergk zu Anacr. 17 **παῖδ'** ἀ(
Pind. Ol. IX, 112 ἐν δαίθ' ὅς); für die attischen Dichter \
die Elision des dativischen ι völlig bestritten von Nauck
Soph. O. C. 1436 und Trach. 675.

Synaloephe des Diphthongs αι haben die Epiker, Lyr
und Komiker manchmal bei den Endungen μαι, σαι, ται, ι
σθαι, welche auch der Accent als abgeschwächte Längen erw
z. B. *Α* 117 βούλομ' ἐγώ, κ 385 πρὶν λύσασθ' ἑτάρους; n
aber die Tragiker, bei denen widerstebende Stellen, wie Ae
Sept. 473, Soph. El. 818, Phil. 1071, Eur. Iph. T. 662, Iph
1141 zu emendiren sind. Ganz vereinzelt findet sich dies
in der adjectivischen Form ὀξεῖαι *Λ* 272 ὀξεῖ' ὀδύναι.

Der Diphthong οι erleidet zuweilen Synaloephe bei Ho
in μοί, σοί, τοί; bei den Tragikern nur in der Interjection o
(dagegen Nauck, Anhang zu Soph. Ai. 354).

Verkürzung des langen Auslauts.

Dem Principe nach dasselbe wie die Synaloephe der :
lautenden Kürze ist die Verkürzung der auslautenden Lä
vor folgendem vocalischen Anlaute. Wie dort der einzei
kurze Vocal zur zeitlosen Vorschlagsilbe wird, so verliert hier
zweizeitige lange Vocal die Hälfte seines Werthes und wird
einzeitigen Kürze. Besonders häufig werden von dieser '
kürzung die diphthongischen Auslaute αι, οι, ει und ου betro
deren zweiter Bestandtheil, das ι oder υ, hierbei in einen H
vocal übergeht, z. B. Ἄνδρα μοι ἔννεπε, ἑκηβόλου Ἀπόλλα
s. Hartel, Hom. Stud. III, 41. G. Meyer, Gr. Gr. § 154 (1

In der epischen Poesie ist diese Verkürzung der
lautenden Länge etwas durchaus Gewöhnliches, sowohl in
ersten als in der zweiten Arsissilbe des Daktylus, ja selbst z
mal innerhalb desselben Fusses, wie

κ 217 φῆναι ἢ αἰγυπιοί . . .

Am seltensten erscheinen die langen Vocale η und ω und
uneigentlichen Diphthonge in dieser Weise verkürzt, nän
nach Hartels (Hom. Stud. II, 331) und Rzachs (Hesiod. Un
p. 17) Zählungen bei

	Homer.	Hesiod.
αι	795 mal	400 mal
οι	361 „	100 „
ει	81 „	35 „
ου	93 „	74 „
ευ	10 „	2 „
η	41 „	34 „
ῃ	19 „	30 „
ω	30 „	7 „
ῳ	65 „	46 „

In der nachhomerischen Poesie nimmt die Kürzung in Häufigkeit entschieden ab: schon in der elegischen Dich- beschränkt sie sich immer mehr auf die diphthongischen änge; bei den Lyrikern und Dramatikern sind die n Vocale ῳ ω, ῃ η fast ausgeschlossen, nur Pindar ver- noch ῳ nach homerischem Vorbild*). Diese Dichter bleiben Vorgange des Epos insofern treu, als sie die Verkürzung Länge nur in einem durch die Doppelkürze ausgedrückten theile anwenden, also in der Senkung des Daktylus oder äst, des Ionikus und Choriambus, in der aufgelösten Hebung Anapäst, Iambus und Trochäus; endlich in den Auflösungen Päon und Dochmius**), niemals aber in der einzeitigen Sen- des Iambus oder Trochäus; daher war Pind. Pyth. VIII, 96 zu dulden ἄνθρωποῐ, ἀλλ' ὅταν αἴγλα ..., sondern ἄνθρω- nach Plut. de cons. 6 zu schreiben.

Zweisilbige Senkung:

Soph. O. R. 155 ἀμφὶ σοῐ ἁζόμενος κτλ.
ib. 172 χθονὸς αὔξεταῐ οὔτε τόκοισιν.
O. C. 143 Ζεῦ ἀλεξήτωρ, τίς ποτ' ὁ πρέσβυς;
Pind. Pyth. I, 1 Ἀπόλλωνος καῐ ἰοπλοκάμων.
Ol. IX, 29 ἐγένοντ', ἐπεῐ ἀντίον.
Aesch. Suppl. 1020 πολιούχους τε καῐ οἳ χεῦμ' Ἐρασίνου.

Aufgelöste Hebung:

Eur. Med. 1085 ἀλλὰ γὰρ ἔστιν μοῦσα καῐ ἡμῖν.
Soph. O. R. 167 ὢ πόποῐ, ἀνάριθμα γὰρ φέρω,
El. 164 ὃν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ' ἄτεκνος, Phil. 854

*) Bei ihm sind diphthongische Ausgänge 140 mal, langvocalische nur 1 verkürzt nach Hartel, Hom. Stud. III, 8 f.

**) Vgl. Seidler, De vers. dochm. p. 97 ff.

ᾱ, ει, αι, οι, ευ ein. Am gewöhnlichsten wird von ihr betroffen der Anlaut der Pronominalformen ἐγώ, ἐμοῦ, ἐμοί, ἐμός, ἐμαυτοῦ, ἐκεῖνος, der Präpositionen ἐς, ἐν, ἐκ, ἐπί und der augmentirten Verbalformen. Ist der anlautende Vocal ein ᾰ, so schwanken die Ausgaben zwischen Synizesis und Aphaeresis, z. B. Aesch. Suppl. 725 μὴ ἀμελεῖν und μὴ 'μελεῖν. — Bei Homer kommt die Aphaeresis noch nicht vor, denn *Α* 277 ist Πηλείδη θέλ' und ο 317 ὅττι θέλοιεν zu schreiben; *Ι* 654, *Λ* 608, *δ* 71 sind die vollen Formen ἐμῇ, ἐμῷ (mit Verkürzung der voraufgehenden Länge) vorzuziehen. Bei den äolischen Dichtern und Anakreon ist sie nur selten, vgl. Sapph. fr. 2, 15, Anacr. fr. 21; dagegen sehr häufig im Dialog des attischen Dramas.

Wirklicher Hiatus.

Wenn der vocalische Auslaut mit dem vocalischen Anlaut keine Verschmelzung erfährt, sondern beide neben einander in voller Selbständigkeit gesprochen werden, ist ein wirklicher Hiatus vorhanden. Die Zulassung eines solchen ist bei allen Dichtern, mag nun der auslautende Vocal ein langer bezw. ein Diphthong oder ein kurzer sein, auf ein enges Gebiet beschränkt. am häufigsten findet er sich bei Homer und den nachhomerischen Epikern, am seltensten bei den attischen Dichtern und bei Nonnos und seinen Nachahmern.

Die natürlichste und begründetste Entschuldigung des Hiatus ist eine jede, wenn auch noch so kleine, Unterbrechung der Continuität der Rede, wie sie innerhalb der rhythmischen Periode durch die Cäsur und den Gliedschluss gegeben ist, ferner aber auch im dramatischen Dialog nicht nur durch den Personenwechsel, sondern schon durch blosses Absetzen der Stimme bei stärkerer Interpunction und nach lebhafterem Ausruf herbeigeführt wird.

Die Cäsur entschuldigt den Hiatus, zumal wenn sie sich mit einer Sinnespause verbindet, im epischen Hexameter nicht blos, wenn der Auslaut in der Hebung steht und eine Länge ist, sondern auch wenn er in der Senkung steht und eine Kürze ist. Ersteres ist der Fall bei der Penthemimeres, Trithemimeres und Hephthemimeres:

Α 34 Ἀλλ' οὐκ Ἀτρείδῃ | Ἀγαμέμνονι ἥνδανε θυμῷ.
Β 451 ὀτρύνουσ' ἰέναι. | ἐν δὲ σθένος ὦρσε ἑκάστῳ.
Α 441 πατρὶ φίλῳ | ἐν χερσὶ τίθει καί μιν προσέειπεν.

I 341 Ἀτρεΐδαι; | ἐπεὶ ὅστις ἀνὴρ ἀγαθὸς καὶ ἐχέφρων.
B 809 πᾶσαι δ' ὠΐγνυντο πύλαι, | ἐκ δ' ἔσσυτο λαός.
ξ 77 παντοίην, ἐν δ' ὄψα τίθει, | ἐν δ' οἶνον ἔχευεν,

letzteres bei der τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον und der bukolischen Cäsur:

A 569 καί ῥ' ἀκέουσα καθῆστο | ἐπιγνάμψασα φίλον κῆρ.
B 315 μήτηρ δ' ἀμφεποτᾶτο | ὀδυρομένη φίλα τέκνα.
B 218 κυρτώ, ἐπὶ στῆθος συνοχωκότε· | αὐτὰρ ὕπερθε.
E 221 ἀλλ' ἄγ' ἐμῶν ὀχέων ἐπιβήσεο, | ὄφρα ἴδηαι.

Nur ausnahmsweise erscheint vor der Penthemimeres eine Kürze statt der Länge als Auslaut im Hiatus:

ι 366 Οὖτις ἐμοίγ' ὄνομα, | Οὖτιν δέ με κικλήσκουσιν,

nicht häufig vor der βουκολική eine Länge in der Senkung des 4. Fusses:

Φ 51 ἡ δ' ἄρ' ἐφ' ὑψηλῆς σανίδος βῆ· | ἔνθα δὲ χηλοί.
X 386 δικτύῳ ἐξέρυσαν πολυωπῷ· | οἱ δέ τε πάντες.

Im elegischen Verse hingegen, dem sog. Pentameter, ist der Hiatus am Ende des ersten Kolons ausgeschlossen, während die Kürze statt der Länge manchmal zugelassen wurde (Mar. Vict. 110, Diom. 503 K.); erst die späteren Griechen, wie Gregor von Nazianz, gestatteten den Hiat an dieser Stelle. Ebensowenig dulden ihn der trochäische und der iambische Tetrameter in der Cäsur, noch weniger der iambische Trimeter.

Dagegen findet sich in den strengen anapästischen Hypermetern nicht eben selten Hiatus am Gliedschlusse, trotzdem dass für sie das Gesetz der συνάφεια gilt. Doch stellt es sich heraus, dass hier fast immer die durch den Personenwechsel herbeigeführte Unterbrechung das entschuldigende Moment bildet, so z. B.

Soph. O. C. 170 OI. Θύγατερ, ποῖ τις φροντίδος ἔλθῃ; |
AN. ὦ πάτερ, ἀστοῖς ἴσα χρὴ μελετᾶν.
v. 1757 f. AN. προσιδεῖν αὐταὶ πατρὸς ἡμετέρου. |
ΘΗ. ἀλλ' οὐ θεμιτόν.
Eur. Alc. 78 ΗΜ. τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου; |
ΗΜ. ἀλλ' οὐδὲ φίλων πέλας οὐδείς.

Aesch. Ag. 794. 1522, Eum. 314 sind emendirt.

Auch Declamationspausen, wie sie insbesondere nach Interjectionen, Ausrufungen, Anreden u. dgl. eintreten, rechtfertigen oder entschuldigen den Hiatus, da sie ein Absetzen der Stimme (Kehlkopfsverschluss) nöthig machen. Reich an solchen Exclamationen ist die Tragödie, besonders in den Kommoi und Threnoi.

Aesch. Pers. 931 ὅδ' ἐγώ, | οἰοῖ, | αἰακτός.
ib. 1004 ἰή, ἰή, ἰώ, ἰώ.
ib. 1017 ὁρῶ, ὁρῶ.
Soph. Antig. 1328 ἴτω, ἴτω *).

Hierher gehören auch Fälle aus anapästischen Hypermetern Soph. O. C. 188

ΟΙ. ἄγε νυν σύ με, παῖ, | ἵν' ἂν εὐσεβίας . . .

Eur. fr. 114 = Arist. Thesm. 1065 ὦ νὺξ ἱερά, | ὡς μα ἵππευμα διώκεις. Arist. Thesm. 776 ὦ χεῖρες ἐμαί, | ἐγχειρεῖν und aus dochmischen Perioden wie Aesch. Sept. 96 ἰὼ μάκ εὔεδροι, | ἀκμάζει βρετέων. Eum. 146 δυσαχές, ὦ πόποι, | ἄ τον κακόν.

Auch im Trimeter findet sich dieser Hiatus Aesch. Ag. 12

παπαῖ· | οἷον τὸ πῦρ ἐπέρχεται δέ μοι·
ὀτοτοῖ, Λύκει' Ἄπολλον, οἵ, | ἐγώ, | ἐγώ.

Gegenüber diesen durch eine Unterbrechung der Sti continuität gerechtfertigten Arten des Hiatus stehen die l desselben, wo seine Entschuldigung in der Natur des A lautes zu suchen ist. Hier kommen vornehmlich die la Vocale und Diphthongen, dann aber auch die nicht elidirb kurzen Vocale (s. S. 121) in Betracht.

Wenn ein langer Vocal oder Diphthong im Wortau vor vocalischem Anlaute weder mit demselben verschmilzt vor ihm verkürzt wird, sondern seine Länge behauptet, s dies allerdings ein Verstoss gegen das Gesetz der sprachli συνάφεια, ein wirklicher Hiatus, doch findet sich dieser H in der epischen Poesie häufig genug und zwar besonders wenn der lange Auslaut den schweren Takttheil, die V hebung, bildet. Diesen Hiatus muss also das Ohr des epis Sängers nicht unangenehm empfunden haben, was sich aus langsamen und abgemessenen Vortrag des Epos erklärt. Be Zulassung desselben kam es übrigens nicht, wie C. A. Hoff Quaest. hom. p. 53 ff. meinte, auf die grammatische Functio Endungen an, sondern vielmehr auf die Festigkeit des V

---

*) Doch tritt sowohl bei Interjectionen als bei wiederholten W infolge schnellen Zusammensprechens oft auch Verkürzung des lange lautes ein, z. B. Soph. Antig. 1332 ὕπατος· ἴτω ἴτω ⏑⏖⏖⏑–. ib. 126 ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων. Aesch. Eum. 247 ὁρᾶ ὅρα μάλ' αὖ. Pron ἰὼ ἰὼ πόποι.

anz unabhängig davon, ob er einem Nomen oder einem Verbum oder iner Partikel angehört, und in zweiter Linie auf den Nachdruck, en er im Zusammenhange der Rede erhielt. Am meisten Festigeit besassen die Vocale η, ῃ, ω, ῳ, welche sich infolge dessen n häufigsten im Hiatus finden, während die Diphthonge αι, οι, weit häufiger der Verkürzung unterliegen (s. S. 123). Es ist ıtürlich, dass sich in der Hebung des Verses unter dem Schutze s Ictus der lange Vocal am leichtesten erhält und zwar nicht ır an den oben besprochenen Cäsurstellen, sondern auch anderärts, z. B. in der 5. Hebung:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληιάδεω | Ἀχιλῆος.

ber auch in der Senkung bewahrt der lange Vocal, allerngs weit seltener, seine Zweizeitigkeit. Hartel, Hom. Stud. II, 16 ff. hat 166 Fälle derart im Homer gefunden, von denen 64 m 1., 43 dem 4., 35 dem 3. und 24 dem 2. Fusse angehören.

Ε 685 *κεῖσθαι, | ἀλλ' ἐπάμυνον, ἔπειτά με καὶ λίποι αἰών.*
Θ 120 *υἱὸν ὑπερθύμου Θηβαίου | Ἠνιοπῆα.*
Λ 151 *ἢ ὁδὸν ἐλθέμεναι ἢ | ἀνδράσι ἶφι μάχεσθαι.*
Δ 412 *τέττα, σιωπῇ | ἧσο, ἐμῷ δ' ἐπιπείθεο μύθῳ.*

Besonders häufig sind es einsilbige, nicht selten stark betonte 'örtchen, welche in der Hebung wie auch in der Senkung iatus bilden, namentlich oft ἤ und ἤ, demnächst σῷ, οὗ, τοῦ, ', καί, μή, εἰ, μοι, τοι, οἱ. Nicht selten kommt auch noch e Interpunction hinzu, um den Hiatus weniger empfindlich zu achen.

Bei den Lyrikern und Dramatikern ist das Gebiet dieses iatus ein ungleich beschränkteres. Pindar steht dem homeıchen Gebrauche noch erheblich näher, doch ist die Zahl der ıngen*) vor einem vocalischen Anlaut bei ihm schon sehr gering. n schweren Taktheil eines Daktylus resp. Anapäst bildet der ıge Auslaut:

Ol. I, 103 *παντὶ βροτῷ· | ἐμὲ δὲ . . .*
Isth. I, 61 *Ἡροδότῳ | ἔπορεν.*
Ol. VI, 82 *ἐπὶ γλώσσᾳ | ἀκόνας.*
Nem. VI, 24 *Σωκλείδα, | ὃς ὑπέρτατος.*
ib. 25 *Ἀγησιμάχῳ | υἱέων γένετο;*

*) Die kurzen Vocale im Auslaute vor vocalisch beginnenden Wörtern V, 11 *τε Ὤανιν*, Ol. VII, 78 *τε Ἰάλυσον*, Ol. V, 18 *ῥέοντα Ἰδαῖον*, Ol. III, 112 *δαιτὶ Ἰλιάδα*, Isth. I, 8 *ἀλιερκέα Ἰσθμοῦ*, ib. I, 32 *Ποσειδάωνι ἐμῷ* sind wohl durch den Anlaut (Ϝ) geschützt.

den eines Iambus:

Ol. III, 30 Ὀρθωσίᾳ | ἔγραψεν;

den leichten eines Spondeus:

Isth. I, 16 ἢ Καστορείῳ | ἢ . . .

Das Fortwirken der für das Epos geltenden Normen z sich im Drama in Fällen wie

Soph. El. 157 οἵα Χρυσόθεμις ζώει καὶ | Ἰφιάνασσα.
ib. 148 ἃ | Ἴτυν, αἰὲν Ἴτυν ὀλοφύρεται.
Trach. 1010 ἥπταί μου τοτοτοῖ, | ἥδ' αὖθ' ἕρπει . . .
Ant. 967 ἀκταὶ Βοσπόριαι | ἰδ' ὁ Θρῃκῶν ἄξενος,

die freilich ziemlich vereinzelt dastehen.

Der Hiatus bei kurzem Vocale im Auslaute findet sic von den oben besprochenen Fällen abgesehen — meist nur wo der kurze Vocal die Elision nicht zulässt, so besonders den Wörtern auf υ, wie ἄστυ, αἰπύ, σύ, ἐύ, bei den Pronoi ὁ, τό, τά, τί, τὶ, ὅτι, der Präposition περί, den Genetiven οιο, εω, αο im Homer; bei den Komikern auch in der Ve dung οὐδὲ εἷς, οὐδὲ ἕν, μηδὲ εἷς, μηδὲ ἕν.

§ 19.

Vocal vor folgendem Vocale im Wortinlaute.

Das Zusammentreffen zweier Vocale wurde auch im W innern wegen der Nöthigung zu neuem Ansetzen der Sti als etwas Lästiges und Anstössiges empfunden und durch vö Zusammenziehung oder theilweise Verschmelzung der be Vocale oder durch Ausstossung des einen nach Möglichkeit seitigt. Allerdings erscheinen, zumal in der älteren Dicht sehr viele inlautende Hiate, aber bei weitem die meisten nur für das Auge vorhanden, nicht auch in der Aussprache v lich zur Geltung gekommen, so lange die erst später völlig schwundenen Spiranten ϝ, j und σ noch in höherem geringerem Grade hörbar wurden. Insbesondere hob in homerischen Dichtung der in der Zeit ihrer Entstehung lebendige Laut ϝ den inlautenden Hiatus in zahlreichen F auf, die in der Schrift sich berührende Vocale und in der spät Sprachentwickelung Zusammenziehung zeigen wie ὄις, πάις, Ἀ δης, ἔειπεν, ἀέκων u. dgl. Aber auch intervocalisches Jod Sigma werden bei Homer wenigstens noch als leiser H empfunden worden sein, der genügte, um den Uebergang Vocal zu Vocal zu vermitteln.

Dem Einflusse dieser Spiranten ist die oft als rein metrische ehnung angesehene Längung eines kurzen Vocals*) vor lgendem Vocale im Wortinnern (vgl. oben S. 120) zuzuschreiben, ie sie sich zeigt in Ἄιδος – ⏑ ⏑ Γ 322, Ζ 284, Υ 336, ἀείδῃ 519, ἄιον Ο 252, ἄιε Κ 532, ἄεσα γ 151, τ 342, ἀποέρσῃ Φ 283, οέρσειε Φ 329, ἀπο̄ειπών Τ 35, φάεα öfters, ὄιες ι 425, ὀέτεας 765. Hier wurde der Halbvocal ϝ mit dem ersten Vocal zu iem Diphthong vereint, wie dies in der Schrift zum Ausdruck bracht ist in αὐέρυσαν, εὔαδεν und αὐίαχοι Ν 41. Das halbcalische ι̯ aber verband sich mit vorausgehenden vocalischem zu ῑ in ἱρός, μηνίω und den Comparativen auf ίων*). Vgl. ırtel, Hom. Stud. III, 24 f. G. Meyer, Gr. Gr. § 240. 146.

Wie beim Zusammenstoss eines auslautenden langen Vocals, sonders eines Diphthongen, mit vocalischem Anlaute durch erkürzung des langen Auslautes der sonst entstehende Hiatus seitigt wird, so geschieht dies häufig auch beim Vocalzusammenoss im Innern eines Wortes. Auch hier sind es vornehmlich e Diphthonge, welche eine solche Verkürzung erfahren, und 'ar namentlich die mit ι gebildeten Diphthonge οι, αι, ει, υι, ltener ευ und ου, nicht häufig die langen Vocale ω und η.

Die Kürzung des diphthongischen Lautes erfolgt auch hier ırch Uebergang des ι in halbvocalisches ι̯, des υ in halbvocaches u̯, während ω und η nur eine Reduction ihres quantita'en Werthes erleiden.

Bei Homer wird οι in dieser Weise verkürzt in οἶος Ν 275, 105, η 312, υ 89, αι in ἔμπαιος υ 379, χαμαιεῦναι Π 235, μαιευνάδες κ 243, ξ 15, υι in υἱός Ε 612, Ζ 310, Η 47 und ıer, ει vielleicht in βαθείης Ε 142, Ο 606 und ὠκεῖα (öfters), ı jetzt βαθέης und ὠκέα geschrieben ist, ευ in ἐδεύησεν Σ 100 ch L. Meyer und Hartel, ω nur ζ 303 in ἥρωος (vielleicht ch ἥρωι Η 453, ϑ 483 mit Nauck), η in βέβληαι Λ 380. — siod verkürzt αι in γαιήοχος, Pindar αι in γαιαόχῳ Ol. XIII, 78, ἰλει Pyth. IV, 233, οι in τοιαῦτα Pyth. VIII, 55, ποίᾳ Pyth. II, 20, παντοίων Nem. V, 25, υί in υἱέων Nem. VI, 23, öfters ch ει in Formen wie ἱππείῳ, λατρείαν, εὐμενείᾳ, δουλείας u. dgl.,

*) Ebenso erklärt Hartel, Hom. Stud. III, 44 die Länge des ι in den ıstantiven ἀτιμίη, ἀκομιστίη, ἱστίη, κακοεργίη, ἀεργίη, ὑπεροπλίη, προιίη, ὑποδεξίη, Ὑπερησίη, während G. Meyer, Gr. Gr. § 113 für sie ει tt ῑ und späteres ῐ als ursprünglich annimmt.

ευ in *ἰχνεύων* Pyth. VIII, 35, *ἔχευαν* Isth. VII, 58 (s. Hartel, Hom. Stud. III, 21).

Bei den attischen Dichtern wird oft *οι* zu *ο̯ι* verkürzt in dem Verbum *ποιεῖν* und den Pronomina *τοιοῦτος, τοιόσδε, οἷος. ποῖος*, *αι* in den Adjectiven *δείλαιος, γεραιός, παλαιός*; gelegentlich aber auch in anderen Fällen, z. B. in *οἰωνούς* Soph. El. 1058, *Ἰδαίαν* Eur. Andr. 275, *φιλαθήναιος* Arist. Vesp. 282.

Die Vereinigung zweier Silben im Wortinnern, von denen die erste vocalisch ausgeht, die zweite vocalisch anlautet, zu einer einzigen langen Silbe wird ebenso wie beim Zusammenstoss zweier Wörter Synizesis genannt, wenn sie nur in der Aussprache, nicht auch in der Schrift zum Ausdruck kommt. Sie tritt besonders häufig ein, wenn der erste Vocal ein *ε*, seltener wenn er ein *ι, υ, α* oder *ο* ist. In vielen dieser Fälle erfolgt die Vereinigung durch Uebergang dieses Vocals in einen halbvocalischen Laut, so wenn auf das *ε* ein langer Vocal folgt wie in *πόλε̯ως, Μενέλε̯ως, Πηληιάδε̯ω*, ferner bei *ι* oder *υ* in Fällen wie *Ἱστί̯αια B* 537, *Αἰγυπτί̯η I* 382 (*δ* 83. 127. 229, *ξ* 263. 286), *πόλι̯ος, πόλι̯ας* (*B* 811. *Φ* 567, *θ* 560. 574), *Ἠλεκτρυ̯ώνος* Hesiod. Sc. 3, *γενυ̯ων* Pind. Pyth. IV, 225, *κυ̯ανωπίδων* Aesch. Pers. 559, *Ἐρινυ̯ων* Eurip Iph. T. 931.

In anderen Fällen ist die Synizesis im Wortinlaute nur eine Vorstufe der Contraction, so in den homerischen Declinationsformen auf *εα* wie *θεοειδέα, Εὐπείθεα ω* 523 und in Conjugationsformen wie *ἠνώγεα ι* 44, *κ* 263, *ἴσχεο, ἠρίθμεον, ἐθρήνεον* oder, wenn der erste Vocal ein *α* ist, wie in *ἀέλιος, τετράορον. τιμάορος, χρυσάορα* bei Pindar.

Die inlautende Synizese ist häufig in allen Theilen des Dramas und wird in den Canticis mit besonderer Freiheit angewendet; jedoch Aristophanes macht — abgesehen von den Stellen, wo er Homer oder die Tragiker vor Augen hat — nur selten von ihr Gebrauch. — Vgl. über die Synizese bei Homer J. Menrad, De contractionis et synizeseos usu hom. Monach. 1860: bei den Tragikern J. Rumpel, Philologus XXVI. (1867) S. 241 ff. und Chr. Baier, Animadvv. in poet. trag. graecos. Cassellis 1874.

§ 20.

Wortende. Satzende.

Aristoxenus lässt in der oben S. 95 erörterten Stelle nicht blos die Silben, sondern auch die Wörter und Sätze als die

die Zeit in bestimmte Abschnitte bringenden *μέρη λέξεως* gelten. Also nicht blos die Silben, sondern auch die Wörter und Sätze sind als Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon für den Rhythmus von Wichtigkeit. Es kann dies natürlich nur in so weit der Fall sein, als das Wortende und Satzende mit dem Ende bestimmter rhythmischer Abschnitte zusammenfallen muss.

1. Eine jede Periode (Vers, Metron, Hypermetron) muss mit einem vollen Worte auslauten: nie darf ein Wort zwischen zwei Perioden getheilt sein. Hephaestion p. 16 W. und Heliodor (Schol. z. Heph. p. 143) lehren mit denselben Worten: *πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν*; vgl. Eustath. zu Ξ 173 *κατὰ τοὺς παλαιοὺς πᾶν μέτρον εἰς τελείαν περατοῦται λέξιν*; Mar. Vict. 56 K. omnis autem versus ab integra parte orationis incipit et in integram desinit. Hierbei gilt dem Dichter das Enklitikon als ein integrirender Bestandtheil des vorausgehenden Wortes, auf welches es den Ton geworfen hat; es kann daher mit *τέ, τοί, γέ, κέ, ποί, πού, μοί* ein *μέτρον* schliessen, aber es darf damit kein Metron beginnen*). Ebenso verhält es sich auch mit anderen postpositiven Wörtern wie *δέ, γάρ* u. s. w.

Ein Verstoss gegen diese Norm, welche auch für die moderne Poesie als unverbrüchliches Gesetz gilt, erscheint lächerlich, daher erklärt es sich, dass die komische Poesie Verse mit Wortbrechung am Schluss absichtlich gebildet hat, um durch das Ungewöhnliche eine possenhafte Wirkung zu erreichen**); doch ist dies wohl nur in äusserst seltenen Fällen geschehen, wie z. B. von Eupolis in den Baptai fr. 73 K.:

> *ἀλλ' οὐχὶ δυνατόν ἐστιν· οὐ γὰρ ἀλλὰ προ-*
> *βούλευμα βαστάζουσι τῆς πόλεως μέγα.*

Einige Male ist auch *διὰ τὴν τῶν ὀνομάτων ἀνάγκην*, wie Hephaestion p. 16 sagt, ein dem Metrum widerstrebender Eigenname, welcher nothwendig in einem elegischen Distichon gebraucht werden musste, unter zwei Verse vertheilt, so von Simonides fr. 131 B. der Name *Ἀριστογείτων*:

*) Vereinzelte Ausnahmen notirt Boeckh de metris Pindari III, 22.

**) Vergleiche in deutscher komischen Dichtung:

> So wusste sich auch in seinem grössten
> Ungelücke Hieronymus zu trösten,
> und war froh, dass er mit hei-
> ler Haut den Bauern entgangen sei.

ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ', ἡνίκ' Ἀριστο-
γείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος,

von Nikomachos der Name *Ἀπολλόδωρος*:

οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό-
δωρος· γινώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων,

und auf einer Inschrift der Name *Νικομήδης*:

θῆκε δ' ὁμοῦ νούσων τε κακῶν ζωάγρια Νικο-
μήδης καὶ χειρῶν δεῖγμα παλαιγενέων.

Eine weitere Ausnahme von dieser Norm bildet die sogenannte Episynaloephe, von welcher der Scholiast zu Hephaest. p. 144 und Athenaeus X p. 543 sprechen. Sie tritt ein, wenn ein auslautender kurzer Vocal am Versschluss vor folgendem vocalischen Anlaute im Anfang des nächsten Verses elidirt wird, also wenn *συναλοιφή* im Aus- und Anlaute zweier aufeinanderfolgender Verse stattfindet („*ἐπισυναλοιφὴ διὰ τὸ συνάπτεσθαι τὸ σύμφωνον τῷ ἑξῆς ἰάμβῳ ἤτοι τῷ στίχῳ*"). Diese Freiheit wird seit der Zeit des peloponnesischen Krieges für den Trimeter zugelassen, am häufigsten von Sophokles, der dieselbe, wie Athenaeus a. a. O. sagt, zuerst in seinem Oedipus Rex nach dem Vorgange des Kallias angewandt hat. Daher heisst sie auch (schol. Heph.) das *εἶδος Σοφόκλειον*.

O. R. 29 ὑφ' οὗ κενοῦται δῶμα Καδμεῖον· μέλας δ'
Ἅιδης στεναγμοῖς καὶ γόοις πλουτίζεται.
332 ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτε σ' ἀλγυνῶ· τί ταῦτ'
ἄλλως ἐλέγχεις; οὐ γὰρ ἂν πύθοιό μου.
785 κἀγὼ τὰ μὲν κείνοιν ἐτερπόμην. ὅμως δ'
ἔκνιζέ μ' ἀεὶ τοῦθ'· ὑφεῖρπε γὰρ πολύ.
791 ὡς μητρὶ μὲν χρείη με μιχθῆναι, γένος δ'
ἄτλητον ἀνθρώποισι δηλώσοιμ' ὁρᾶν.
1184 ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'
οὐ χρῆν ὁμιλῶν, οὕς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανών.
1224 οἷ' ἔργ' ἀκούσεσθ', οἷα δ' εἰσόψεσθ', ὅσον δ'
ἀρεῖσθε πένθος, εἴπερ ἐγγενῶς ἔτι.
El. 1017 ἀπροσδόκητον οὐδὲν εἴρηκας· καλῶς δ'
ᾔδη σ' ἀπορρίψουσαν ἀπαγγελλόμην.

Sophokles trennt hier durchgängig und sicher in bewusster Absicht den der Episynaloephe vorausgehenden sechsten Iambus des Trimeters durch Interpunction von den fünf übrigen Iamben ab, so dass also der durch Episynaloephe vereinte An- und Auslaut der beiden Verse auch dem Gedankenzusammenhange nach verbunden sind und im Vortrage sich eng aneinander schliessen. In zwei anderen Stellen

Ant. 1031 *εὖ σοι φρονήσας εὖ λέγω· τὸ μανθάνειν δ'*
ἥδιστον εὖ λέγοντος, εἰ κέρδος λέγοι.

O. Col. 17 *δάφνης, ἐλάας, ἀμπέλου· πυκνόπτεροι δ'*
εἴσω κατ' αὐτὸν εὐστομοῦσ' ἀηδόνες,

ist die absondernde Interpunction nicht vor dem letzten Einzelfusse, sondern vor der letzten Dipodie angewendet. Nicht beachtet ist sie

O. Col. 1164 *σοὶ φασὶν αὐτὸν ἐς λόγους ἐλθεῖν μολόντ'*
αἰτεῖν ἀπελθεῖν τ' ἀσφαλῶς τῆς δεῦρ' ὁδοῦ.

Die Episynaloephe findet sich nicht bei Euripides (Iph. T. 968 ist *τ'* am Versschluss zu tilgen), wohl aber bei Aristophanes Ran. 298, Aves 1716 und Eccl. 351 im Trimeter. Später findet sie auch in anderen Metra Eingang, so z. B. in einem Epigramme des Kallimachus (schol. Heph. l. l., Anthol. Pal. XII, 73):

ἥμισυ μοι ψυχῆς ἔτι τὸ πνέον, ἥμισυ δ' οὐκ οἶδ',
εἴτ' Ἔρος εἴτ' Ἀίδης ἥρπασεν ἐκ μελέων,

aber als ihr eigentliches Gebiet muss der Dialog der sophokleischen Tragödie angesehen werden. Der gesammten früheren Poesie, auch dem Aeschylus ist sie fremd; insbesondere muss sie dem homerischen Epos abgesprochen werden, dem sie wegen des Versausganges *εὐρύοπα Ζῆν* (Θ 206, Ξ 365, Ω 531) von den alten Grammatikern vindicirt wurde:

Τρῶας ἀπώσασθαι καὶ ἐρυκέμεν εὐρύοπα Ζῆν',
αὐτοῦ κ' ἔνθ' ἀκάχοιτο . . .

oder nach der Schreibart der aristophanischen und aristarcheischen Schule (s. schol. Heph. p. 143) *Ζῆ|ν' αὐτοῦ*. Aber das hier vorkommende *Ζῆν* ist ohne Apostroph zu schreiben als Accusativ eines Nominativs *Ζής*, der dem lateinischen dies (Diespiter) entspricht.

Auch von Pindar glaubte man, dass er am Ende eines Metrons ein apostrophirtes Wort gebraucht habe, aber die Stellen, wo dies früher angenommen wurde (Ol. III, 25, Pyth. IV, 9. IX, 92, Nem. VIII, 38), sind jetzt in befriedigender Weise emendirt.

2. Am Schlusse des Kolons, wo die moderne Poesie gleichfalls regelmässig ein Wortende eintreten lässt, hat die griechische Dichtung das Eintreten desselben zwar häufig und in gewissen Versarten fast durchweg angewendet, aber keineswegs mit derselben Strenge wie am Ende des Metrums die Forderung des Wortschlusses als unabweisbar geltend gemacht. Den

Einschnitt am Ende des rhythmischen Gliedes, welcher durch das Einfallen des Wortendes gebildet wird, nannten die Alten διαίρεσις oder τομή, wir Neueren bezeichnen ihn als **Cäsur**.

Die meisten lyrischen Metra verhalten sich gegen die Cäsur am Ende des inlautenden Kolon gleichgültig und gestatten zuweilen Wortbrechungen, die unserem Gefühle sehr widerstreben, wie Soph. Phil. 687 ff.

> πῶς ποτε, πῶς ποτ' ἀμφιπλή κτων ῥοθίων μόνος κλύων,
> πῶς ἄρα πανδάκρυτον οὕ|τω βιοτὰν κατέσχεν;

Mit grösserer Strenge dagegen wird im Hexameter und im trochäisch-anapästischen und iambischen Tetrameter, besonders aber im elegischen Vers auf das regelmässige Eintreten der Cäsur gehalten, wo die Wortbrechung zu den ganz seltenen Ausnahmen gehört, s. Heph. 53. Auch die anapästischen Hypermetra schliessen jedes Kolon mit vollem Worte, ja selbst innerhalb desselben gern die einzelne Dipodie ebenfalls.

3. Ein Vers oder genauer gesagt ein Metron oder eine Periode, deren Ende mit einem **Satzende** zusammenfällt, heisst ἀπηρτισμένον (s. Schol. Heph. p. 198, Pseudo-Drako 141, Tract. Harl. 325), z. B. *H* 1

> ὣς εἰπὼν πυλέων ἐξέσσυτο φαίδιμος Ἕκτωρ.

Unsere moderne Poesie hat eine entschiedene Vorliebe für das Zusammenfallen von Satz- und Versende:

> Wie kommts, dass du so traurig bist, | da alles froh erscheint?
> Man sieht dir's an den Augen an, | gewiss du hast geweint.
>
> Und hab' ich einsam auch geweint, | so ist's mein eigner Schmerz:
> Und Thränen fliessen gar so süss, | erleichtern mir das Herz.

Was hier in **eine** Zeile geschrieben ist, entspricht einer dikolischen Periode im Sinne der Griechen: die ganze Periode enthält einen logischen Satz, das einzelne Kolon ein logisches Satzglied. Und gerade Verse wie diese sind es, welche wir als besonders fliessende bezeichnen, während wir das „Fliessende" vermissen, wenn der logische Abschnitt allzuhäufig mit den rhythmischen Abschnitten im Widerspruch steht. Und unsere moderne Weise ist auch die Weise aller übrigen indogermanischen Völker, und gerade die früheste und älteste indogermanische Metrik bevorzugt diejenige Bildung der Metra, welche die Griechen ἀπηρτισμένα nennen: so ist es mit der alliterirenden und der reimenden Langzeile der alten Germanen, mit dem Çloka der Inder, mit dem

Ungerade Takte.

◡ ◡|◡ ποὺς τρίσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ (2 : 1).

◡ ◡ ◡ ◡|◡ ◡ ποὺς ἑξάσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ (4 : 2 = 2 : 1).

◡ ◡ ◡|◡ ◡ ποὺς πεντάσημος ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ (3 : 2).

Die Römer übersetzen die rhythmischen Verhältnisszahlen mit den Ausdrücken „par, duplex, sescuplex".

Der erste der vier einfachen Takte ist der gerade Takt, die drei anderen sind ungerade Takte. Weshalb zerlegt Aristoxenus jede einfache Taktgrösse, nicht blos die gerade, sondern auch die ungerade, in zwei Abschnitte (χρόνοι ποδικοί oder σημεῖα ποδικά)? Wenn es sich um Raumgrössen handeln würde, so wäre folgende Zerlegung eine symmetrische, welche sich der Anschauung als eine sehr bequeme, leicht fassliche darstellte.

-|-|-

- -|- -|- -

- -| - |- -

Dann würden sich um ein Mittelglied gleich grosse Seitenglieder gruppiren. Aber so natürlich eine solche Gruppirung für Raumgrössen erscheint, so unmöglich ist sie bei Zeitgrössen. Für die letzteren gewinnt die Anschauung nur dann eine bequeme Uebersicht, wenn sie eine jede in nicht mehr als nur zwei Abschnitte zerlegt, von denen sie die Grösse des einen mit der des anderen leicht vergleichen kann, wenn es sich dabei um so kleine schnell zu überschauende Zahlen wie 1, 2, 3, 4 handelt.

Von den beiden Abschnitten des einfachen Taktes enthält der eine das Zeitmoment der Hebung, der andere nicht (der andere enthält blos Zeitmomente der Senkung). Derjenige Zeitabschnitt, in welchem die stärkste Hebung des einfachen Taktes enthalten ist, der starke Takttheil, wird von Aristoxenus mit Rücksicht auf die beim Taktiren gebrauchte Bewegung der Hand oder des Fusses mit dem Terminus

κάτω χρόνος, Niederschlag,

der schwache Takttheil als

ἄνω χρόνος, Aufschlag

bezeichnet. Gleichbedeutend mit ἄνω χρόνος gebraucht Aristoxenus das Wort

ἄρσις,

für κάτω χρόνος sagt derselbe auch

βάσις.

Drittes Capitel.

Versfüsse, Kola, Metra.

§ 21.

Classification der *Πόδες*.

Wie sich Takt vom Versfuss unterscheidet, ist S. 32 angegeben. Gesagte Verse zerfallen nicht in Takte, sondern nur in Versfüsse; gesungene Verse zerfallen zugleich in Takte und in Versfüsse, welche letztere wir im Unterschiede von denen der *φωνὴ λογική* als Versfüsse der *φωνὴ μελῳδική*, als melische Versfüsse bezeichnen. Das zweite Buch der Aristoxenischen Rhythmik redet nur von melischen Versfüssen — von *πόδες* als Takten in dem Sinne, wie dies Wort in unserer Musik gebraucht wird, Hephaestion auch von *πόδες* der *φωνὴ λογική*.

Fällt Versfuss und Takt zusammen, so ist derselbe ein einfacher („*πους ἀσύνθετος*“ Aristoxenus); fasst er mehrere Versfüsse in sich, so ist er ein zusammengesetzter („*πούς σύνθετος*“).

Takt und Versfuss lassen sich kürzlich so definiren: Bei Takten kann man die Zeitdauer eines jeden nach den Einheiten 1..2..3..4..5..6 abzählen, bei Versfüssen der gesagten Poesie nicht, sondern nur die in einem Verse enthaltenen Hebungen.

Es gibt in den gesungenen Versen drei Arten von einfachen Takten, je nach der Zeitdauer. Aristoxenus misst die Dauer des Taktes nach dem Betrage der in ihm enthaltenen kurzen Silben, — der kleinsten rhythmischen Masseinheiten, welche er als *χρόνοι πρῶτοι* („Primärzeiten“) bezeichnet. Also dreizeitige, vierzeitige, fünfzeitige, sechszeitige einfache Takte, *πόδες τρίσημοι, τετράσημοι, πεντάσημοι, ἑξάσημοι* nach Aristoxenus, während bei Hephaestion und den Metrikern die Termini *πόδες τρίχρονοι, τετράχρονοι, πεντάχρονοι, ἑξάχρονοι* gebraucht werden.

Λόγος ποδικός.

Die zu einem einfachen Takte zusammengeschlossene Gruppe von Primärzeiten zerlegt sich in zwei Abschnitte (*χρόνοι ποδικοί*), deren Grössenverhältniss den „*λόγος ποδικός*“ bildet:

Gerader Takt.

◡ ◡ | ◡ ◡ *πους τετράσημος ἐν λόγῳ ἴσῳ* (2 : 2).

Ungerade Takte.

∪ ∪|∪ *πούς τρίσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ* (2 : 1).
∪ ∪ ∪ ∪|∪ ∪ *πούς ἑξάσημος ἐν λόγῳ διπλασίῳ* (4 : 2 = 2 : 1).
∪ ∪ ∪|∪ ∪ *πούς πεντάσημος ἐν λόγῳ ἡμιολίῳ* (3 : 2).

Die Römer übersetzen die rhythmischen Verhältnisszahlen mit den Ausdrücken „par, duplex, sescuplex“.

Der erste der vier einfachen Takte ist der gerade Takt, die drei anderen sind ungerade Takte. Weshalb zerlegt Aristoxenus jede einfache Taktgrösse, nicht blos die gerade, sondern auch die ungerade, in zwei Abschnitte (*χρόνοι ποδικοί* oder *σημεῖα ποδικά*)? Wenn es sich um Raumgrössen handeln würde, so wäre folgende Zerlegung eine symmetrische, welche sich der Anschauung als eine sehr bequeme, leicht fassliche darstellte.

-|-|-
- -|- -|- -
- -| - |- -

Dann würden sich um ein Mittelglied gleich grosse Seitenglieder gruppiren. Aber so natürlich eine solche Gruppirung für Raumgrössen erscheint, so unmöglich ist sie bei Zeitgrössen. Für die letzteren gewinnt die Anschauung nur dann eine bequeme Uebersicht, wenn sie eine jede in nicht mehr als nur zwei Abschnitte zerlegt, von denen sie die Grösse des einen mit der des anderen leicht vergleichen kann, wenn es sich dabei um so kleine schnell zu überschauende Zahlen wie 1, 2, 3, 4 handelt.

Von den beiden Abschnitten des einfachen Taktes enthält der eine das Zeitmoment der Hebung, der andere nicht (der andere enthält blos Zeitmomente der Senkung). Derjenige Zeitabschnitt, in welchem die stärkste Hebung des einfachen Taktes enthalten ist, der starke Takttheil, wird von Aristoxenus mit Rücksicht auf die beim Taktiren gebrauchte Bewegung der Hand oder des Fusses mit dem Terminus

κάτω χρόνος, Niederschlag,

der schwache Takttheil als

ἄνω χρόνος, Aufschlag

bezeichnet. Gleichbedeutend mit *ἄνω χρόνος* gebraucht Aristoxenus das Wort

ἄρσις,

für *κάτω χρόνος* sagt derselbe auch

βάσις.

in einen *τετράσημος* und einen *δίσημος* zerlegten. Nach Aristoxenus gehört sowohl der *πεντάσημος* wie der *ἑξάσημος* in die Kategorie der *πόδες ἀσύνθετοι*; zwar verstatten die genannten *πόδες* der eine die Zerlegung

⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑,

der andere die Zerlegung

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑,

d. i. in dem einen ist zu einem *χρόνος τρίσημος*, in dem anderen zu einem *χρόνος τετράσημος* als zweiter Bestandtheil ein *χρόνος δίσημος* hinzugefügt. Aber nach Aristoxenus bildet das *δίσημον μέγεθος* zwar einen *χρόνος ῥυθμικός*, aber keinen *πούς*: man kann daher nach Aristoxenus nicht sagen, dass der *πούς πεντάσημος* in mehrere *πόδες* zerfalle. Nach Aristoxenus würde er in anderthalb Versfüsse, einen ganzen *πούς τρίσημος* und einen halben *πούς τετράσημος* zerfallen. So besteht denn der von der metrischen Theorie sogenannte *πούς σύνθετος* aus der Combination von einem und einem halben *πούς*. Unter den Versfüssen, welche Aristoxenus „*πόδες ἀσύνθετοι*" nennt, gibt es mithin nach der von den Metrikern überlieferten Theorie zwei verschiedene Klassen:

1. *Πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας*. Dies sind die von Aristoxenus als *ἀσύνθετοι*, von den Metrikern als *ἁπλοῖ* bezeichneten dreizeitigen und vierzeitigen Versfüsse, der *πούς τρίσημος* und der *πούς τετράσημος*. Dies würden die primären Versfüsse sein.
2. *Πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας*. Dies sind die von Aristoxenus ebenfalls unter die Klasse der *ἀσύνθετοι* gezählten fünfzeitigen und sechszeitigen Versfüsse, der *πούς ἀσύνθετος πεντάσημος* und der *πούς ἀσύνθετος ἑξάσημος*. Nach der in der Theorie der Metriker enthaltenen Auffassung gehören diese Versfüsse nicht in die Kategorie der *ἁπλοῖ*, sondern der *σύνθετοι πόδες*: ein jeder von ihnen ist aus einem ganzen *ἁπλοῦς* und einem halben *ἁπλοῦς* zusammengesetzt. Dies würden die secundären Versfüsse sein.

Wir haben diesen Unterschied primärer und secundärer Versfüsse*) der Theorie der *πόδες* als die beiden obersten Kategorien zu Grunde zu legen.

---

*) Die von den Metrikern überlieferte Classification in *πόδες ἁπλοῖ* und *πόδες σύνθετοι* finden wir zuerst bei Dionysius de comp. verb. c. 17, wo es heisst: „*Τὸ δὲ αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν* ... *Ἁπλοῦς δὲ ῥυθμὸς ἢ πούς*

Die sieben Aristoxenischen διαφοραὶ ποδικαί.

Im zweiten Buche der Aristoxenischen Rhythmik heisst es:
Τῶν δὲ ποδικῶν διαφορῶν ἐκκείσθωσαν αἱ ἑπτά· ...

α'. Μεγέθει μὲν οὖν διαφέρει πους ποδός, ὅταν τὰ μεγέθη τῶν ποδῶν, ἃ κατέχουσιν οἱ πόδες, ἄνισα ᾖ.

β'. Γένει δὲ ὅταν οἱ λόγοι διαφέρωσιν ἀλλήλων οἱ τῶν ποδῶν, οἷον ὅταν ὁ μὲν τὸν τοῦ ἴσου λόγον ἔχῃ, ὁ δὲ τὸν τοῦ διπλασίου, ὁ δ' ἄλλον τινὰ τῶν ἐνρύθμων χρόνων.

γ'. Οἱ δ' ἄλογοι διαφέρουσιν τῶν ῥητῶν τῷ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω μὴ εἶναι ῥητόν.

δ'. Οἱ δ' ἀσύνθετοι τῶν συνθέτων διαφέρουσι τῷ μὴ διαιρεῖσθαι εἰς πόδας, τῶν συνθέτων διαιρουμένων.

ε'. Διαιρέσει δὲ διαφέρουσι ἀλλήλων, ὅταν τὸ αὐτὸ μέγεθος εἰς ἄνισα μέρη διαιρεθῇ, ἤτοι κατὰ ἀμφότερα, κατά τε τὸν ἀριθμὸν καὶ κατὰ τὰ μεγέθη, ἢ κατὰ θἄτερα.

ϛ'. Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως ⟨διαιρεθ⟩ῇ.

ζ'. Ἀντιθέσει δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων οἱ τὸν ἄνω χρόνον πρὸς τὸν κάτω ἀντικείμενον ἔχοντες. Ἔσται δὲ ἡ διαφορὰ αὕτη ἐν τοῖς ἴσοις μέν, ἄνισον δὲ ⟨τάξιν⟩ ἔχουσι τῶν ἄνω χρόνων ⟨καὶ⟩ τῶν κάτω.

§ 22.

Die Aristoxenischen πόδες ἀσύνθετοι und σύνθετοι.

Von den vorstehenden sieben Taktunterschieden muss zunächst der vierte näher erörtert werden. Der einfüssige d. i. der nur einen Versfuss enthaltende Takt ist ein unzusammengesetzter, genannt *μονοποδία*. Diejenigen, welche mehrere Versfüsse enthalten, sind zusammengesetzte. Der zweifüssige heisst *διποδία*, der dreifüssige *τριποδία*, der vierfüssige *τετραποδία* *). Den fünffüssigen dürfen wir *πενταποδία*, den sechsfüssigen *ἑξαποδία* nennen. Mehr als sechs Versfüsse können nach der Darstellung des Aristoxenus nicht zu einem *πους σύνθετος* verbunden werden.

οὔτ' ἐλάττων ἐστὶ δυοῖν συλλαβῶν οὔτε μείζων τριῶν ... Οἱ γὰρ ἄλλοι ῥυθμοὶ καὶ πόδες πάντες ἐκ τούτων (τῶν ἁπλῶν) εἰσὶ σύνθετοι.“ Vgl. oben S. 27. Auch der bei Bakchios p. 22 M. erhaltene Katalog der *πόδες*, welcher gleich der Stelle des Dionysius das Wort *πούς* und *ῥυθμός* gleichbedeutend gebraucht, legt die Classification der Metriker zu Grunde: *Τῶν δὲ ῥυθμῶν οἱ μέν εἰσιν ἁπλοῖ, οἱ δὲ συμπεπλεγμένοι.*

*) *Τριποδία* Heph. p. 48, *τετραποδία* Heph. p. 50 W.

Doch hängt das Maximum der zu einem πούς zu vereinigenden Versfüsse von der Zahl der in einem jeden derselben enthaltenen χρόνοι πρῶτοι ab. Die von Aristoxenus gegebene Grenzbestimmung lässt sich bequem auf die von den Metrikern überlieferte Classification in πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας und πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας zurückführen. Von den primären Versfüssen kann eine Dipodie, eine Tripodie, eine Tetrapodie, eine Pentapodie gebildet werden, eine Hexapodie also blos von dreizeitigen, nicht von vierzeitigen Versfüssen. Es gibt nach der Lehre des Aristoxenus blos trochäische und iambische, aber keine daktylischen und anapästischen Hexapodien.

Von den secundären Versfüssen, den Päonen und Ionici, können Dipodien und Tripodien, aber keine Tetrapodien gebildet werden. Es gibt weder päonische noch ionische Tetrapodien als πόδες σύνθετοι. Eigenthümlich ist es, dass zufolge der Aristoxenischen Doctrin auch päonische Pentapodien vorkommen können.

Ein jeder dieser πόδες σύνθετοι kann, wie Aristoxenus ausdrücklich hinzusetzt, eine συνεχὴς ῥυθμοποιία bilden, d. h. er kann continuirlich hinter einander wiederholt werden. Es gibt aber auch noch andere πόδες, sei es ἀσύνθετοι, sei es σύνθετοι, von denen jeder nur so gebraucht wird, dass er unter heterogene πόδες nur vereinzelt eingemischt, aber nicht mehrmals wiederholt werden kann.

Πόδες σύνθετοι und σύνθετοι τῆς πρώτης ἀντιπαθείας.

Trochäische und iambische.

Monopodie: ποὺς τρίσημος ἀσύνθετος

- ‿ 3zeitiger Trochäus
‿ - 3zeitiger Iambus.

Dipodie: ποὺς ἑξάσημος σύνθετος

- ‿ - ‿ 6zeitige trochäische Dipodie
‿ - ‿ - 6zeitige iambische Dipodie.

Tripodie: ποὺς ἐννεάσημος σύνθετος

- ‿ - ‿ - ‿ 9zeitige trochäische Tripodie
‿ - ‿ - ‿ - 9zeitige iambische Tripodie.

Tetrapodie: ποὺς τετράσημος σύνθετος

- ‿ - ‿ - ‿ - ‿ 12zeitige trochäische Tetrapodie
‿ - ‿ - ‿ - ‿ - 12zeitige iambische Tetrapodie.

Pentapodie: ποὺς πεντεκαιδεκάσημος σύνθετος

- ‿ - ‿ - ‿ - ‿ - ‿ 15zeitige trochäische Pentapodie
‿ - ‿ - ‿ - ‿ - ‿ - 15zeitige iambische Pentapodie.

Hexapodie, πους ὀκτωκαιδεκάσημος σύνθετος

‿ ◡, ‿ ◡, ‿ ◡, ‿ ◡, ‿ ◡, ‿ ◡ 18zeitige trochäische Hexapodie

◡ ‿, ◡ ‿, ◡ ‿, ◡ ‿, ◡ ‿, ◡ ‿ 18zeitige iambische Hexapodie.

Daktylische und anapästische.

Monopodie: πους τετράσημος ἀσύνθετος

‿ ◡ ◡ 4zeitige daktylische Monopodie

◡ ◡ ‿ 4zeitige anapästische Monopodie.

Dipodie: πους ὀκτάσημος σύνθετος

‿ ◡ ◡, ‿ ◡ ◡ 8zeitige daktylische Dipodie

◡ ◡ ‿, ◡ ◡ ‿ 8zeitige anapästische Dipodie.

Tripodie: πους δωδεκάσημος σύνθετος

‿ ◡ ◡, ‿ ◡ ◡, ‿ ◡ ◡ 12zeitige daktylische Tripodie

◡ ◡ ‿, ◡ ◡ ‿, ◡ ◡ ‿ 12zeitige anapästische Tripodie.

Tetrapodie: πους ἑκκαιδεκάσημος σύνθετος

‿ ◡ ◡, ‿ ◡ ◡, ‿ ◡ ◡, ‿ ◡ ◡ 16zeitige daktylische Tetrapodie

◡ ◡ ‿, ◡ ◡ ‿, ◡ ◡ ‿, ◡ ◡ ‿ 16zeitige anapästische Tetrapodie.

Pentapodie: πους εἰκοσάσημος σύνθετος

‿ ◡ ◡, ‿ ◡ ◡, ‿ ◡ ◡, ‿ ◡ ◡, ‿ ◡ ◡ 20zeitige daktylische Pentapodie.

◡ ◡ ‿, ◡ ◡ ‿, ◡ ◡ ‿, ◡ ◡ ‿, ◡ ◡ ‿ 20zeitige anapästische Pentapodie.

Πόδες ἀσύνθετοι **und** *σύνθετοι τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας.*

Päonische.

Monopodie: πους πεντάσημος ἀσύνθετος

‿ ◡ ‿ 5zeitige päonische Monopodie.

Dipodie: πους δεκάσημος σύνθετος

‿ ◡ ‿, ‿ ◡ ‿ 10zeitige päonische Dipodie.

Tripodie: πους πεντεκαιδεκάσημος σύνθετος

‿ ◡ ‿, ‿ ◡ ‿, ‿ ◡ ‿ 15zeitige päonische Tripodie.

Es kommt hinzu nach Aristoxenus noch die päonische

Pentapodie: πους πεντεεικοσάσημος σύνθετος

‿ ◡ ‿, ‿ ◡ ‿, ‿ ◡ ‿, ‿ ◡ ‿, ‿ ◡ ‿ 25zeitige päonische Pentapodie.

Ionische.

Den einzelnen ionischen Versfuss schreiben wir in dem Schema des Molossos, ohne dass wir zwischen der mit der Thesis und der mit der Arsis anlautenden Form des Versfusses zu scheiden brauchen.

Monopodie: πους ἑξάσημος ἀσύνθετος

‿ ‿ ‿ 6zeitige ionische Monopodie.

Dipodie: πους δωδεκάσημος σύνθετος

‿ ‿ ‿, ‿ ‿ ‿ 12zeitige ionische Dipodie.

Tripodie: πους ὀκτωκαιδεκάσημος σύνθετος

‿ ‿ ‿, ‿ ‿ ‿, ‿ ‿ ‿ 18zeitige ionische Tripodie.

Unter die Kategorie des ionischen Rhythmus gehört auch der
Päon epibatus, ein πούς δεκάσημος aus 5 Längen
– – –, – – 10zeitige unvollständige ionische Tripodie,
worüber weiterhin das Nähere.

Ueber die historischen Wandlungen der Nomenclatur sei hier Folgendes gesagt.

In einzelnen Fällen haben die Grammatiker auch die antike Terminologie verändert. Ein Beispiel dieser Art ist der χορεῖος, den die Rhythmik des Arist. § 20 als Bezeichnung des πούς – ᴗ identisch mit τροχαῖος gebraucht. Die meisten Grammatiker haben ihn für den aufgelösten τροχαῖος ᴗ ᴗ ᴗ (oder Iambus) fixirt. So schon das Verzeichniss des Dionysius. Doch herrscht noch gegen das Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts und noch später zwischen den einzelnen Berichterstattern in dieser Terminologie keine Uebereinstimmung (denn Quintilian gebraucht choreus in alter Weise für – ᴗ, dagegen trochaeus Cicero für ᴗ ᴗ ᴗ instit. 9, 4, 87 ff. Vgl. ebendas. § 82 „tres breves trochaeum, quem tribrachyn dici volunt, qui choreo trochaei nomen imponunt").

Wichtiger ist die Nomenclatur des Ionicus. Dieser πούς hiess früher βακχεῖος (auch der Choriambus wurde so genannt)*). Dass ihm von den alexandrinischen Grammatikern der Name ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος und ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος gegeben wurde, hat sicherlich keinen andern Grund, als dass die in der Zeit der ersten Ptolemäer von Alexander Aetolus, Sotades und anderen gedichteten, so sehr beliebten ἰωνικοὶ λόγοι (im ionischen Dialekt) in diesem Takte sich bewegten. Es ist dies in der That die originellste Gattung der alexandrinischen Poesie und der Takt konnte sich immerhin zu Ehren dieser ἰωνικοὶ λόγοι statt des alten Namens βακχεῖος den neuen Namen ἰωνικός gefallen lassen. Aber was sollen die Grammatiker nun mit dem alten Namen βακχεῖος anfangen? Sie beschränken ihn zunächst auf eine bestimmte Taktform des alten bakcheischen, nunmehr ionisch genannten Rhythmus, nämlich auf die Taktform – – ᴗ des Anaklomenon

ᴗ ᴗ – –, ᴗ ᴗ – –
ᴗ ᴗ – ᴗ, – ᴗ – –
– – ᴗ, – ᴗ – –.

Der πούς ᴗ ᴗ – – ist der alte ἑξάσημος βακχεῖος (nunmehr ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος); ᴗ ᴗ – ᴗ ist dessen ἀνάκλασις (ein πούς κεντά-

*) Aristid. Quintil.

σημος); – – ◡ ist die Contraction dieser ἀνάκλασις, aber blos dieser πούς ist es, der den alten Namen βακχεῖος behält. Somit gehört jetzt der βακχεῖος unter die πόδες πεντάσημοι, bezeichnet aber immer noch ausschliesslich eine Taktform des sechszeitigen Rhythmus (des ἀνακλώμενον). Nach Analogie desselben wurde jetzt aber auch das ἀντίστροφον dieses βακχεῖος, nämlich ◡ – –, als ἀντιβάκχειος oder ὑποβάκχειος bezeichnet, obwohl dieser Takt mit dem alten „bakcheischen" Rhythmus gar nichts mehr zu thun hat. Es ist dieser ἀντιβάκχειος oder παλιμβάκχειος eine anakrusische Form des fünfzeitigen Päon, für welchen die alte rhythmisch-metrische Tradition keinen Namen hatte. Dies letztere halten auch die Grammatiker fest, wenn sie erklären: „τὸ παιωνικὸν γένος οὐκ ἔχει ἐπιπλοκήν" d. h. im päonischen Rhythmengeschlechte gibt es keine anakrusische Taktform. So hat nun der alte Name des sechszeitigen Taktes βακχεῖος der anakrusischen Form des fünfzeitigen Taktes zu einem Namen verholfen. Dies ist die Terminologie, welche in dem Verzeichnisse des Dionysius und auch bei vielen späteren Metrikern, welche nachweislich einer älteren Quelle folgen, angewandt wird, z. B. bei Terent. Maurus:

– – ◡ βακχεῖος
◡ – – ὑποβάκχειος oder ἀντιβάκχειος, παλιμβάκχειος.

Aber noch im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit gab es Metriker, welche diese Nomenclatur der früheren Kaiserzeit umkehrten. Von beiden Takten ist ◡ – – der häufigere (– – ◡ kommt, wie gesagt, am häufigsten als Contraction der ἀνάκλασις vor) und so kam die Neuerung auf, dass man dieser häufigeren Form den einfacheren Namen βακχεῖος, der selteneren – – ◡ den Namen παλιμβάκχειος gab. So gebraucht Quintilian diese Termini. Ebenso auch Hephaestion, vermuthlich auch Heliodor. Sollen nun die modernen Bearbeiter der Metrik diese Namen wie die späteren Grammatiker, oder wie die älteren Grammatiker, oder wie die klassische Zeit des Griechenthums und späterhin auch noch die musici und rhythmici gebrauchen? Die späteste Bedeutung (◡ – – βακχεῖος, – – ◡ παλιμβάκχειος) hat selbstverständlich die wenigste Autorität, gleichwohl haben die Neueren sie adoptirt. Die Metriker, bei denen sie vorkommt, sind dieselben, welche den Vers Maecenas atavis edite regibus antispastisch messen; diejenigen Metriker dagegen, welche die Taktform – – ◡ den βακχεῖος, ◡ – – den ἀντιβάκχειος nennen, wissen von der antispastischen Messung

noch nichts. Wem die antispastische Messung behagt, der möge auch den Namen βακχεῖος und ἀντιβάκχειος in den von den Gewährsmännern dieser Messung angewandten Bedeutung gebrauchen. Wem die ältere metrische Theorie, die noch keine ἀντιπαστικά kennt, besser zusagt, der muss auch dem hier befolgten älteren Sprachgebrauch der Wörter βακχεῖος und ἀντιβάκχειος beitreten.

Ποὺς σύνθετος des Aristoxenos = κῶλον der Metriker.

Was bei Aristoxenus ποὺς σύνθετος genannt wird, hat bei den Metrikern den Namen κῶλον. Vgl. Hephaestion p. 7 W.

> Στίχος ἐστὶ ποσὸν μέγεθος μέτρου ὅπερ οὔτε ἔλαττόν ἐστι τριῶν συζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεσσάρων.
>
> Τὸ δὲ ἔλαττον ὂν τριῶν συζυγιῶν, ἐὰν μὲν πλήρεις ἔχῃ τὰς συζυγίας ἀκατάληκτός ἐστι καὶ καλεῖται κῶλον, ἐὰν δέ τι ἐλλείπῃ κόμμα.

Πόδες der ἀσυνεχὴς ῥυθμοποιία.

Diese 19 πόδες, theils σύνθετοι, theils ἀσύνθετοι, sind die einzigen, welche der Aristoxenischen Doctrin zufolge in der συνεχὴς ῥυθμοποιία verwandt werden können, d. h. ein jeder der πόδες kann beliebig oft hinter einander wiederholt werden. Ausserdem gibt es noch den einen oder den anderen πούς, welcher isolirt unter andere πόδες eingemischt werden kann. In diese Kategorie gehört:

1. Der ποὺς δίσημος ◡ ◡, Pyrrhichius oder Hegemon.
2. Die beiden πόδες des epitritischen Rhythmengeschlechtes (3 : 4):
   a) der ποὺς ἐπίτριτος ἑπτάσημος ἀσύνθετος
      – ◡ – – der 7zeitige Epitrit,
   b) der ποὺς ἐπίτριτος τεσσαρεσδεκάσημος σύνθετος
      – ◡ ◡ . – ◡ ◡ – – der 14zeitige Epitrit.
3. Der πούς des triplasischen Rhythmengeschlechtes
      ◡ – ◡ ποὺς τριπλάσιος ἀσύνθετος,
   als erster Versfuss der Dipodie
      ◡ – ◡, – –.

Vgl. über diese Takte der συνεχὴς ῥυθμοποιία und der ἀσυνεχὴς(?) ῥυθμοποιία dritte Aufl. der griech. Rhythmik S. 158, 167 und S. 192. An die Restitution der S. 144 aufgeführten Takte der συνεχὴς ῥυθμοποιία aus dem Aristoxenischen Fragmente der

hythmik (griechische Rhythmik der ersten Auflage) knüpft sich
e Verwerthung der Aristoxenischen Rhythmik für die grie-
ische Metrik*).

§ 23.

Die Aristoxenische Diairesis der πόδες in χρόνοι ποδικοί.

Der ποὺς ἀσύνθετος zerlegt sich nach Aristoxenus in zwei
ikttheile (χρόνοι ποδικοί, σημεῖα ποδικά, μέρη ποδικά), einen
hwachen (τὸ ἄνω oder ἄρσις) und einen starken Taktheil
ὁ κάτω oder βάσις — den Namen θέσις gebrauchen erst die
äteren). Vgl. die Aristoxenische Angabe rh. § 14 über die
όνοι ποδικοί des ποὺς ἀσύνθετος τρίσημος und τετράσημος.

Der ποὺς σύνθετος hat nach Aristoxenus mehr als zwei
ikttheile: nämlich drei oder vier, niemals aber mehr als vier
ikttheile.

So viele Versfüsse nämlich der ποὺς σύνθετος zu seinen
standtheilen hat, aus ebenso viel Taktheilen besteht er: ein
ler Versfuss des zusammengesetzten Taktes ist ein χρόνος
δικός, entweder ein ἄνω oder ein κάτω χρόνος. Die Dipodie
t gleich dem monopodischen Takt zwei Taktteile, der tripodische
kt hat drei, der tetrapodische Takt hat vier Taktheile. Und
ar kann der leichte oder der schwere Taktheil den Anlaut
den, bei dem monopodischen Takte nicht minder wie bei dem
odischen, tripodischen und tetrapodischen Takte.

Jeder ποὺς (ἀσύνθετος oder σύνθετος), welcher mit der
σις beginnt, gehört dem ἦθος τῆς ῥυθμοποιίας ἡσυχαστικόν,
r ruhigen Art des Rhythmus an; jeder ποὺς (ἀσύνθετος oder
νθετος), welcher mit der ἄρσις anlautet, dem διασταλτικὸν
; ῥυθμοποιίας ἦθος, dem bewegten Rhythmus. Vgl. Aristid.

*) In der Polemik, welche Julius Cäsar gegen die Richtigkeit unserer
stitution der Aristoxenischen πόδες geführt hat, ist diesem neuerdings
ı C. v. Jân in der von diesem in Wilhelm Hirschfelders Wochenschrift
klassische Philologie 1887 Nr. 18 eingesandten Recension meiner grie-
schen Rhythmik 3ter Aufl. secundirt worden. Die folgende Nummer der
tschrift enthält meine Entgegnung zugleich mit einer kleinen Epistel,
che mir C. v. Jân in eleganten lateinischen Hexametern geschrieben hat.
letzteren weiss ich nicht besser als durch die ebenfalls eleganten Ca-
ischen Hendecasyllaben und Archilocheischen Iamben meiner Catullus-
gabe, Breslau 1865, S. 148 zu beantworten. Dort möge sie Herr v. Jân
hlesen und sich, was für ihn passt, daraus aussuchen.

p. 97 Meib.: *Τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν· οἱ δὲ ἀπὸ ἄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι.*

Die Aristoxenische Rhythmik hatte die Lehre von der Anzahl der Takttheile in dem Abschnitte von der **διαίρεσις**, die verschiedene Anordnung der Takttheile in dem Abschnitte von der *ἀντίθεσις* behandelt. Vgl. S. 143. Beide Abschnitte sind in der Handschrift der Aristoxenischen Rhythmik nicht mehr erhalten. Was in der Aufzählung der 7 **διαφοραὶ ποδικαί** von der *διαίρεσις* gesagt ist (s. oben S. 143), muss nicht blos von der Zerlegung des *πούς ἀσύνθετος*, sondern auch von der Zerlegung des *πούς σύνθετος* in *χρόνοι ποδικοί* verstanden werden. Es bedeuten die Worte des Aristoxenus:

> „Durch Diairesis werden sich (zwei einfache) Takte unterscheiden, wenn ein und dasselbe Taktmegethos in ungleiche Takttheile zerfällt. Und zwar sind die Takttheile entweder ungleich, sowohl durch die Zahl der Takttheile wie auch durch die Grösse der Takttheile oder ⟨nur⟩ durch den einen beider Factoren."

Zur Erläuterung gab die Theorie der griechischen Rhythmik dritter Auflage S. 170 folgende Erläuterung:

1. Das 6 zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a) dem 6-zeitigen Ionicus
      . . –, zwei ungleiche Takttheile, ein 4-zeitiger und ein 2-zeitiger,
   b) der 6-zeitigen trochäischen Dipodie
      . ◡ .. ◡, zwei gleiche 3-zeitige Takttheile.
2. Das 10-zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a) der 10-zeitigen päonischen Dipodie
      – ◡ .. .. ◡ ., zwei gleiche 5-zeitige Takttheile,
   b) dem 10-zeitigen Paeon epibatus
      -, –, – –, –, vier Takttheile, drei 2-zeitige, ein 4-zeitiger.
3. Das 12-zeitige Megethos ist drei Takten gemeinsam, nämlich
   a) der 12-zeitigen daktylischen Tripodie
      . ◡ ◡, . ◡ ◡, – ◡ ◡, drei gleiche 3-zeitige Takttheile,
   b) der 12-zeitigen ionischen Dipodie
      – – –, – – –, aus zwei gleichen 6-zeitigen Takttheilen bestehend,
   c) der 12-zeitigen trochäischen Tetrapodie
      – ◡, – ◡, – ◡, – ◡, aus vier gleichen 3-zeitigen Takttheilen bestehend.

4. Das 15-zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a) der 15 zeitigen päonischen Tripodie
      – ∪ –, – ∪ –, – ∪ –, aus drei gleichen 5-zeitigen Taktheilen bestehend,
   b) der 15-zeitigen trochäischen Pentapodie
      – ∪, – ∪, – ∪, – ∪, – ∪, aus fünf gleichen 3-zeitigen „μέρη“ bestehend.
5. Das 18-zeitige Megethos ist zwei Takten gemeinsam, nämlich
   a) der 18-zeitigen ionischen Tripodie
      – – –, – – –, – – –, aus drei gleichen 6-zeitigen „μέρη“ bestehend,
   b) der 18-zeitigen trochäischen Hexapodie
      – ∪ – ∪, – ∪ – ∪, – ∪ – ∪, aus drei gleichen 6-zeitigen „μέρη“ bestehend.

So verstatten von den für die συνεχὴς ῥυθμοποιία statuirten 19 verschiedenen Taktgrössen die 6-zeitige, 10-zeitige, 12-zeitige, 15-zeitige, 18-zeitige je eine zweifache oder dreifache διαίρεσις in verschiedene „μέρη“.

Von jeder der 19 Taktgrössen steht es fest, dass sie sei es ein einfacher oder ein zusammengesetzter Takt im Sinne des Aristoxenus ist. Doch hier ergibt sich ein Widerspruch: nach der vorstehenden Ausführung zerfallen die zusammengesetzten Takte entweder in zwei μέρη, oder in drei μέρη, oder in fünf μέρη, oder in sechs μέρη. Nach der unten S. 152 angeführten ausdrücklichen Erklärung des Aristoxenus kann kein Takt in mehr als vier Takttheile, leichte oder schwere Takttheile, zerfallen. Aristoxenus sagt:

> *Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων, οἷς ο πους χρῆται κατὰ τὴν αὐτοῦ δύναμιν, ὕστερον δειχθήσεται.*

Mit „ὕστερον“ verweist Aristoxenus auf die nicht mehr erhaltene Ausführung der Lehre von der Diairesis in einem späteren Abschnitte seiner Rhythmik. Was er dort gesagt, liegt uns nicht mehr vor. Doch wird es schwerlich etwas anderes gewesen sein, als die Erörterung der Frage: „Die Pentapodie hat fünf, die Hexapodie hat sechs μέρη: wie kommt es, dass nur die vier μέρη der Tetrapodie, die drei μέρη der Tripodie, die zwei μέρη der Dipodie oder Monopodie als ποδικὰ σημεῖα aufgefasst werden, die fünf resp. die sechs μέρη der Pentapodie und Hexapodie aber nicht.“

Ich kann nicht umhin, wieder auf das zurückzukommen, was

ich in der dritten Auflage der Harmonik und schon früher angenommen: dass sich nämlich an die Begriffe des ἄνω und κάτω χρόνος, des ἄνω und κάτω σημεῖον zugleich die Bedeutung des Taktschlagens, der Auf- und Niederschläge anschliesst. Dass beim Vortrage gesungener Verse durch den ἡγεμών der Takt geschlagen wurde, dass in der griechischen nicht minder wie in der modernen Musik ein Dirigent die Silben bezeichnete, auf welche der stärkere rhythmische Ictus kam, steht über allem Zweifel fest. Es ist nur angemessen, dass wir die rhythmischen Kunstausdrücke σημεῖον, ἄνω, κάτω (lateinisch sublatio, positio. percussio) mit der Ausführung des Taktirens in Zusammenhang bringen. Sagt Aristoxenus in einer bei Psellus erhaltenen Stelle:

> οἱ μὲν γὰρ τῶν ποδῶν δύο μόνοις πεφύκασι σημείοις χρῆσθαι ἄρσει καὶ βάσει,
> οἱ δὲ τρισὶν ἄρψει καὶ διπλῇ βάσει,
> οἱ δὲ τέτρασι δύο ἄρσεσι καὶ δύο βάσεσιν,

so heisst dies:

> In der Natur der einen Takte liegt es, dass sie nur zweier Taktschläge bedürfen, eines Aufschlages und eines Niederschlages;
> andere Takte dagegen bedürfen dreier Taktschläge, eines Aufschlages und eines zweifachen Niederschlages,
> andere endlich haben vier Taktschläge nöthig, zwei Aufschläge und zwei Niederschläge.

Wenn Aristoxenus in einer anderen Stelle sagt:

> Διὰ τί δὲ οὐ γίνεται πλείω σημεῖα τῶν τεττάρων, οἷς ὁ πούς χρῆται κατὰ τὴν αὐτοῦ δύναμιν...

so liegt darin die ausdrückliche Erklärung von Seiten des Aristoxenus, dass ein Takt höchstens vier Taktschläge bedürfe, dass also kein Takt vorkomme, welchem fünf oder sechs Taktschläge zu geben seien.

Jene πόδες also, welche hiernach Aristoxenus aus fünf oder sechs μέρη bestehen lässt, erhalten beim Dirigiren nicht fünf oder sechs Taktschläge; sie werden, abweichend von dem bei der Dipodie, Tripodie, Tetrapodie eingehaltenen Verfahren, nicht so taktirt, dass auf jeden einzelnen Versfuss, welcher in dem ganzen zusammengesetzten Takte enthalten ist, ein Taktschlag kommt.

Aber wie soll denn hier taktirt werden? So, dass die Pentapodien und Hexapodien, obwohl sie der Theorie nach als

einheitliche *πόδες σύνθετοι* aufzufassen sind, in der Praxis des Taktirens die Pentapodie als ein Rhythmus von fünf selbständigen monopodischen *πόδες ἀσύνθετοι*, die Hexapodie als ein Verein von drei selbständigen dipodischen *πόδες* durch das Taktschlagen markirt wird. (Vgl. darüber weiter unten.) Wir erhalten hiermit für die griechische Taktlehre zwei Kategorien von Takten. In die eine Kategorie gehört der blos theoretische Takt (die Pentapodie und Hexapodie), in die andere der Takt, der auch in der Praxis als einheitlicher *πούς* mit 2, 3, 4 *σημεῖα* beim Taktschlagen zu markiren ist (Monopodie, Dipodie, Tripodie, Tetrapodie).

Dass die Monopodie und die Dipodie je zwei *σημεῖα ποδικά* hat, die Tripodie drei *σημεῖα ποδικά*, ist zuerst von H. Weil festgestellt worden.

Dem bei Psellus erhaltenen Satze des Aristoxenus, welcher von den zwei, oder drei, oder vier *σημεῖα* der *πόδες* spricht, gehen die Worte voraus:

> *Αὔξεσθαι δὲ φαίνεται τὸ μὲν ἰαμβικὸν γένος μέχρι τοῦ ὀκτωκαιδεκασήμου μεγέθους ὥστε γίνεσθαι τὸν μέγιστον πόδα ἑξαπλάσιον τοῦ ἐλαχίστου, τὸ δὲ δακτυλικὸν μέχρι τοῦ ἑκκαιδεκασήμου, τὸ δὲ παιωνικὸν μέχρι τοῦ πεντεκαιεικοσασήμου. Αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι πλείοσι σημείοις ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται.*

Aus den hier gesperrt gedruckten Schlussworten, aus denen wir erfahren, dass die grössten *πόδες* der iambischen und daktylischen Taktart dem Megethos nach hinter dem grössten *πούς* der päonischen Taktart zurückstehen, hatte H. Weil den Schluss gezogen, dass Aristoxenus unter den *πόδες* mit vier *σημεῖα* die Pentapodie im Sinne habe. Auch noch die zweite Auflage der Rossbach-Westphalschen Metrik war dieser Ansicht. Unser scharfsinniger Freund Dr. Baumgart in Breslau erhob hiergegen einen berechtigten sachlichen Einwand. Siehe griechische Rhythmik dritter Aufl. S. 250. Er wies nach, dass, wenn bei den Griechen das Taktiren nicht eine blosse Spielerei gewesen sein solle, unmöglich Aristoxenus die Ansicht vertreten haben könne, dass ein tetrapodischer Takt nach zwei Takttheilen vom Dirigenten zu markiren sei, der pentapodische dagegen nach vier Takttheilen. Baumgarten vermuthete, jene in Rede stehenden Worte des Psellianischen Fragmentes seien ein der Aristoxenischen Dar-

stellung ursprünglich fremder Zusatz, in welchem **πλείοσι σημείοις** nicht von Takttheilen, sondern (wie bei Aristides) von Primärzeiten oder *χρόνοι πρῶτοι* gebraucht sei.

Meine dritte Auflage der griechischen Rhythmik erkannte das Zwingende des Baumgartschen Einwandes, fasste die fraglichen bei Psellus überlieferten Worte als ein zum Aristoxenischen Texte der Rhythmik hinzugekommnes Glossem, in welchem die Worte *ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδί* ausgefallen seien.

> *Αὔξεται δὲ ἐπὶ πλειόνων τό τε ἰαμβικὸν γένος καὶ τὸ παιωνικὸν τοῦ δακτυλικοῦ, ὅτι ⟨ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδὶ⟩ πλείοσι σημείοις ἑκάτερον αὐτῶν χρῆται.*

Dass der uns handschriftlich überlieferte Text des Aristoxenus auch sonst von derartiger Interpolation, welche aus Glossemen entstanden sind, nicht frei geblieben ist, habe ich in meiner deutschen Uebersetzung und Erläuterung des Aristoxenus nachgewiesen.

Ich glaubte meine Auffassung in der griechischen Rhythmik dritter Aufl. genügend dargethan zu haben, dass ich die betreffende Auffassung H. Weils und der beiden ersten Auflagen der Rossbach-Westphalschen Metrik verlassen müsse. Aber v. Jäns Recension meiner griechischen Rhythmik dritter Aufl. verlangt die Rückkehr zu der in der zweiten Auflage festgehaltenen Auffassung H. Weils, dass auf den tetrapodischen Takt zwei **σημεῖα**, auf den pentapodischen vier *σημεῖα* kamen. Dass auf die Tetrapodie nicht zwei, sondern vier *σημεῖα* kamen, folgt aus demjenigen, was die Metriker monopodische und dipodische Basen nennen.

Monopodische und dipodische Basen.

„*Βαίνομεν τὰ μέτρα κατὰ πόδα ἢ κατὰ διποδίαν*" der Metriker; auch „*βαίνεται καθ' ἕνα πόδα ἢ κατὰ διποδίαν*," „Percutitur versus per singulos pedes, percutitur per dipodiam" sind Termini technici der Metriker. Von dem Verbum *βαίνειν*, *βαίνεσθαι* ist das Substantiv *βάσις*, von percutere oder percuti ist das Substantivum percussio abgeleitet.

Fabius Quintilian 9, 4, 51 sagt von den Rhythmikern:

> Tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, atque aestimant, quot breves illud spatium habeat. Inde *τετράσημοι*, *πεντάσημοι*; deinceps longiores fiunt percussiones.

Hiernach ist percussio die Bezeichnung eines *χρόνος τετράσημος* z. B. – –, eines *χρόνος πεντάσημος* z. B. – ⏑ –, eines *χρόνος ἑξάσημος* z. B. – ⏑ – ⏑, eines *χρόνος ὀκτάσημος* z. B. – – – –: also theils monopodischer theils dipodischer *χρόνοι ποδικοί*. Unter Festhaltung der Identität der Termini percussio und *βάσις* ergibt sich folgende Uebersicht der *βάσεις*:

Βάσεις (Percussiones): *μονοποδικαί*	*Βάσεις* (Percussiones): *διποδικαί*
τρίσημος –́ ⏑, percussio *τρίσημος*	*ἑξάσημος* –́ ⏑ –́ ⏑, percussio *ἑξάσημος*
τετράσημος –́ –, percussio *τετράσημος*	*ὀκτάσημος* –́ – –́ –, percussio *ὀκτάσημ.*
πεντάσημος –́ ⏑ –, percussio *πεντάσημ.*	*δεκάσημος* –́ ⏑ – –́ ⏑ –, percussio *δεκάσημος*.
ἑξάσημος – – –, percussio *ἑξάσημος*.	

Die Theorie der Metriker nimmt an: „*μόνον τὸ δακτυλικὸν βαίνει κατὰ μονοποδίαν*“ Schol. Heph. p. 180 W. Doch lässt sich die Generalregel vielmehr so fassen: die Metra der *πρώτη ἀντιπάθεια* werden je nach der Ausdehnung des Kolons bald nach *βάσεις μονοποδικαί*, bald nach *διποδικαί* gemessen, die Metra *τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας* stets nach *βάσεις μονοποδικαί*. Freilich wird bei den Metrikern das Wort *βάσις* vorwiegend von der *βάσις διποδική* gebraucht, z. B. Hephäst.

In diesem Sinne ist das Wort auch bei Mar. Victor p. 47 K. angewandt:

> Nam graeco sermone duorum pedum copulatio basis dicitur, veluti quidam gressus pedum, qui si eiusdem generis, id est pares, iugati fuerint, dipodian, aut, ut quidam, tautopodian, sin dispares, ut trochaeus cum iambo, syzygian efficiunt, in qua arsis unum, alterum thesis pedem obtinebit.

Bei Marius Victorinus ist das Wort Arsis und Thesis entweder im alten rhythmischen Sinne des Aristoxenus (starker Takttheil) oder so gebraucht, dass jeder anlautende Takttheil als Arsis bezeichnet wird. Es hängt dies ganz von den Quellen ab, die der jedesmaligen Darstellung des Marius Victorinus zu Grunde liegen. Woher die vorliegende Stelle über die Basis stammt, lassen wir dahin gestellt*). Doch wird man jedenfalls nicht im

*) Der hier bei Marius vorkommende Ausdruck Arsis = sublatio ist im Aristoxenischen Sinne zu fassen, wenn die betreffende Stelle aus der nämlichen Quelle wie Atilius Fortunatianus p. 286 K. stammt: Fiunt (in tetrametro iambico) ... pedes quinque. Inveniuntur semper hi omnes incipientibus locis, id est sublationibus, quae loca imparia quidam vocant; in desinentibus vero, id est in depositionibus, quae loca paria appellant,

Unrechte sein, wenn man dort Arsis und Thesis im Sinne von schwachem und starkem Takttheile fasst.

Bildet die Dipodie einen selbständigen Takt, wie Aristoxenus sagt, — ein selbständiges dipodisches Kolon, wie die Metriker sagen, — so hat sie der vorliegenden Angabe über die Basis zufolge zwei Takttheile, eine Arsis und Thesis; im hesychastischen Rhythmus:

–̋ ⏑ –́ ⏑
Thesis Arsis,

im diastaltischen Rhythmus:

–́ ⏑ –̋ ⏑
Arsis Thesis.

Die Dipodie kann aber auch den Bestandtheil eines tetrapodischen Kolons bilden, z. B. die zweite Hälfte des trochäischen Tetrametron trochaicon:

–́ ⏑ –̋ ⏑ –́ ⏑ –̋
Ars. Thes. Ars. Thes.
βασ. δικ. βασ. δικ.

Vermuthlich ist es dieses Schlusskolon des trochäischen Tetrametrons, welches Marius Victorinus oder vielmehr dessen Quelle im Sinne hat. Es ist dies aus den Schlussworten zu folgern: quamquam in his non nunquam syllaba pro integro pede in ultima tumtaxat versus parte accepta propriam impleat thesin.

Hiernach ist es eine so gut wie directe Ueberlieferung, dass die Tetrapodie 2 dipodische Baseis, 2 dipodische Percussiones enthält, von denen eine jede den einen der beiden Versfüsse zur Arsis, den anderen zur Thesis hat. Angesichts dieser bei den alten Metrikern enthaltenen Darlegung sind wir gezwungen, die Ansicht H. Weils, die Tetrapodie habe zwei Semeia, zu verlassen, und statt ihrer der aus der Theorie der βάσις διποδική folgenden Auffassung

die Tetrapodie hat vier σημεῖα

uns anzuschliessen, nämlich zwei Arsen und zwei Thesen: in der Reihenfolge

Arsis, Thesis, Arsis, Thesis für den diastaltischen Rhythmus,
Thesis, Arsis, Thesis, Arsis für den hesychastischen Rhythmus.

non nisi qui a brevibus incipiunt. Diese Stelle über die percussiones des iambischen Trimeters kommt der Sache nach in derselben Weise auch bei Terentianus Maurus 2249 bei Priscian als Fragment des Asmonius, bei Rufin als Fragment des Caesius Bassus, bei Priscian als Fragment des Iuba vor.

§ 24.

Die Aristoxenische Diairesis der πόδες in χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι.

Noch energischer als die in der griechischen Rhythmik dritter l. über die χρόνοι ποδικοί gegebene Auseinandersetzung ist διαίρεσις in χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι in der Recension des rn C. v. Jân angegriffen. So muss ich diesen Gegenstand Rhythmik auch in der Metrik zur Sprache bringen.

Nachdem Aristoxenus in § 19 seiner Rhythmik vorläufig tert, dass ein Takt entweder zwei, oder drei, oder vier, aber ıt mehr als vier Taktheile habe, fährt er fort:

„Durch das eben Vorgetragene darf man sich aber nicht zu der irrigen Meinung verleiten lassen, als ob ein Takt nicht in eine grössere Anzahl von Theilen als vier zerfalle. Vielmehr zerfallen einige Takte in das Doppelte der genannten Zahl, ja in ihr Vielfaches. Aber nicht an sich zerfällt der Takt in solche grössere Menge (als im § 17 angegeben ist), sondern die Rhythmopöie ist es, die ihn in derartige Abschnitte zu zerlegen heisst. Die Vorstellung hat nämlich aus einander zu halten:

einerseits die das Wesen des Taktes wahrenden Semeia, andererseits die durch die Rhythmopöie bewirkten Zertheilungen.

Und dem Gesagten ist hinzuzufügen, dass die Semeia eines jeden Taktes, überall wo er vorkommt, dieselben bleiben, sowohl der Zahl als auch dem Megethos nach; dass dagegen die aus der Rhythmopöie hervorgehenden Zertheilungen eine reiche Mannigfaltigkeit gestatten. Auch dies wird in dem weiterhin Folgenden einleuchten.“

ausführliche Darstellung dieses Gegenstandes ist in dem dschriftlichen Texte der Aristoxenischen Rhythmik nicht auf gekommen. Dagegen finden sich in den Excerpten des Psellus ende darüber handelnde Paragraphen:

8. „Von den Chronoi sind die einen podikoi, die anderen sind Chronoi Rhythmopoiias idioi.

Chronos podikos ist derjenige, welcher das Megethos eines Taktabschnittes hat, des leichten, oder des schweren, oder des ganzen Taktes.

Chronos Rhythmopoiias idios ist derjenige, welcher hinter diesen Megethe zurückbleibt oder darüber hinausgeht.

Und es ist der Rhythmus, wie gesagt, ein System aus den Chronoi podikoi, von denen jeder bald ein leichter, bald ein schwerer Takttheil, bald ein ganzer Takt ist. Rhythmopöie dagegen wird sein, was aus Chronoi podikoi und Chronoi Rhythmopoiias idioi besteht."

Eine andere Stelle über die Chronoi Rhythmopoiias idioi ist uns in der dritten Harmonik des Aristoxenus erhalten:

§ 9. „Allgemein zu reden, es bedingt die Rhythmopöie viele und mannigfaltige Bewegungen; die Takte aber, durch welche wir den Rhythmus bezeichnen, stets einfache und constante Bewegungen."

Am wichtigsten ist die in der Aristoxenischen Rhythmik enthaltene Stelle:

„*Μερίζονται γὰρ ἔνιοι τῶν ποδῶν εἰς διπλάσιον τοῦ εἰρημένου πλήθους ἀριθμὸν καὶ εἰς πολλαπλάσιον... Ἀλλ' οὐ καθ' αὑτὸν ὁ ποὺς εἰς τὸ πλέον τοῦ εἰρημένου πλήθους μερίζεται, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ῥυθμοποιίας διαιρεῖται τὰς τοιαύτας διαιρέσεις.*"

Nach Aristoxenus' eigener Aussage ist also für einige Takte die Anzahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* so gross, dass dieselbe die jedesmalige Anzahl der 2, 3, 4 *χρόνοι ποδικοί* um das Zweifache oder das Vielfache übersteigt, dass mithin die Anzahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* entweder das Doppelte oder ein Vielfaches der Zahl der jedesmaligen *χρόνοι ποδικοί* ist.

Im Einzelnen ergibt sich hiernach:

Für den *ποὺς ὀκτάσημος*, welcher zwei *χρόνοι ποδικοί* (*βάσεις*, percussiones) hat, wird sich die kleinste Anzahl der *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* auf 2 mal 2 = 4 herausstellen.

2 *χρόνοι ποδικοί*:	I. *θέσις*		II. *ἄρσις*	
	⏗	⏑ ⏑	⏗	⏑ ⏑
4 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1	2	3	4

In der daktylischen Dipodie bildet jeder der beiden Daktylen einen *χρόνος ποδικός*, der eine die *ἄρσις*, der andere die *θέσις*.

Von den vier *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* d. i. von den vier Zeitabschnitten, in welche die daktylische Dipodie durch die von Seiten der Rhythmopöie geschehenen Diairesen zerfällt, wird eine jede mit den beiden Semeia eines jeden der beiden Daktylen d. i. mit

r zweizeitigen θέσις oder eben so grossen ἄρσις des vierzeitigen
ıktylus zusammenfallen.

Die grösste Anzahl der ῥυθμοποιίας ἴδιοι wird bei der
ɛeitigen daktylischen Dipodie nicht das Doppelte, sondern das
erfache der Anzahl ihrer zwei χρόνοι ποδικοί sein, nicht „der
τλάσιος", sondern „ein πολλαπλάσιος ἀριθμός", wie Aristo-
nus sagt.

2 χρόνοι ποδικοί:	I. θέσις	II. ἄρσις
	– ◡ ◡	– ◡ ◡
	◡ ◡	◡ ◡
8 χρ. ῥυθμ. ἴδιοι:	1 2 3 4	5 6 7 8

i dieser Anzahl der χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι im πούς ὀκτά-
μος fällt ein jeder derselben mit dem Chronos protos zu-
mmen, wozu man die Stelle bei Fabius Quintilian 9, 4, 51
rgleiche: (Rhythmici) „tempora etiam animo metiuntur, et
dum et digitorum ictu intervalla signant quibusdam notis, at-
e aestimant, quot breves illud spatium habeat. Inde τετρά-
μοι, πεντάσημοι, deinceps longiores fiunt percussiones." Unser
ὺς ὀκτάσημος hat 2 χρόνοι ποδικοὶ τετράσημοι (σημεῖα ποδικά,
σεις, percussiones τετράσημοι). Auch Quintilian gedenkt der
rcussiones τετράσημοι: „pedum et digitorum ictu intervalla
ɡnant quibusdam notis, atque aestimant, quot breves illud
atium habeat." Die taktschlagenden Rhythmiker markirten die
rcussiones durch Bewegung der Füsse und Hände und zählten,
e viele Kürzen (χρόνοι πρῶτοι) in den τετράσημοι percussiones
thalten seien. Also auch Fabius Quintilianus hat in seinem Be-
hte über das praktische Verfahren (das Taktschlagen) der
ıythmiker einen aus τετράσημοι χρόνοι bestehenden πούς vor
ıgen und bestätigt, dass man beim Taktiren desselben die ein-
lnen χρόνοι πρῶτοι gezählt habe.

Für den πο ὺς ἑξάσημος σύνθετος, dessen χρόνοι ποδικοί
s je einem Trochäus bestehen, wird sich die Anzahl der in ihm
thaltenen χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι auf das Doppelte seiner
χρόνοι ποδικοὶ τρίσημοι herausstellen:

2 χρόνοι ποδικοί:	I. θέσις			II. ἄρσις		
	⏗		◡	⏗		◡
	◡	◡		◡	◡	
6 χρόνοι ῥυθμ. ἴδιοι:	1	2	3	4	5	6

ɴn bei Trochäen (und Iamben) wird man wohl niemals nach

dem *μέγεθος* der *σημεῖα* des einzelnen Versfusses (abwechs nach einem 2-zeitigen und einem 1-zeitigen) taktirt, sond stets die drei *χρόνοι πρῶτοι* des einzelnen Versfusses gez haben. Fabius Quintilian a. a. O. schweigt von *τρίσημοι* cussiones aus dem S. 155 angeführten Grunde: die Trochäen Iamben waren meistens zu tetrapodischen und hexapodisc Takten verbunden.

Im *πούς ἑξάσημος ἀσύνθετος*, der ionischen Monopc haben die beiden *χρόνοι ποδικοί* ungleiches Megethos, der ist 4-zeitig, der andere 2-zeitig. Neben der *διαίρεσις* in beiden *χρόνοι ποδικοί* (von ungleicher Zeitdauer) hatte der ta rende Dirigent stets (vgl. oben S. 158) auch die *χρόνοι ῥυθ ποιίας ἴδιοι* zu markiren. Die Zahl der in einem Takte haltenen *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* ist entweder der „*διπλάσ* oder der „*πολλαπλάσιος ἀριθμός*" seiner *χρόνοι ποδικοί*. Der *πο πλάσιος ἀριθμός* kann entweder das Dreifache oder das Vierf sein. Im ersteren Falle würden sich bezüglich des *πους ἑξάσ ἀσύνθετος* den zwei *χρόνοι ποδικοί* desselben gegenüber für *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι* die Zahl 3 mal 2 = 6 ergeben.

2 *χρόνοι ποδικοί*:	I. *θέσις*	II. *ἄρσις*
	– –	–
	◡ ◡ ◡ ◡	◡ ◡
3 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1 2	3
6 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1 2 3 4	5 6

Für den *πούς δωδεκάσημος*, die ionische Dipodie, er sich hiernach bei ebenfalls nur 2 *χρόνοι ποδικοί* eine Zwölf von *χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι*:

2 *χρόνοι ποδικοί*:	I. *θέσις*	II. *ἄρσις*
	– – –	– – –
	◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡	◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡
6 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1 2 3	4 5 6
12 *χρ. ῥυθμ. ἴδιοι*:	1 2 3 4 5 6	7 8 9 10 11 12

Es gibt hiernach grössere und kleinere *χρόνοι ῥυθμοπ ἴδιοι*: die grösseren sind *χρόνοι δίσημοι*, von zweizeitigem M thos; die kleineren sind *χρόνοι πρῶτοι*, von einzeitigem M thos. Für den daktylischen *πούς ὀκτάσημος* sind im Vor gehenden sowohl die 4 zweizeitigen wie die 8 einzeitigen *χρ ῥυθμοποιίας* angegeben; für den ionischen *πούς ἑξάσημος ἀσύνθ* sind die 3 zweizeitigen und die 6 einzeitigen; für den ionis *πούς δωδεκάσημος* die 6 zweizeitigen und die 12 einzeit

ῥυθμοποιίας ἴδιοι angegeben; für die trochäische Dipodie
ούς ἑξάσημος σύνθετος) nur die 6 einzeitigen. Unter Zu-
legung der Aristoxenischen Angaben dürfen wir folgende
der dipodischen, tripodischen und tetrapodischen Takte
Megethos und der Anzahl ihrer Chronoi podikoi und ihrer
itigen und einzeitigen Chronoi Rhythmopoiias idioi auf-
(die pentapodischen und alle päonischen Takte durften
assen werden):

ammengesetzte Takte	Megethos des ganzen Taktes	Zahl der Chronoi podikoi	Zahl der 2-zeitigen	Zahl der 1-zeitigen
			Chronoi Rhythmop.	
σύνθετος διμερὴς ἐν ῳ ἴσῳ (διποδία)				
trochäische } Dipodie	6-zeitig	2		6
daktylische } Dipodie	8-zeitig		4	8
ionische } Dipodie	12-zeitig		6	12
σύνθετος τριμερὴς ἐν ῳ διπλασίῳ (τριποδία)				
trochäische } Tri-podie	9-zeitig	3		9
daktylische } Tri-podie	12-zeitig		6	12
ionische } Tri-podie	18-zeitig		9	18
σύνθετος τετραμερὴς ἐν ῳ ἴσῳ (τετραποδία)				
trochäische } Tetra-podie	12-zeitig	4	6	12
daktylische } Tetra-podie	16-zeitig		8	16

.us dieser Tabelle ergibt sich, wie Aristoxenus' dritte Har-
§ 9 zu verstehen ist: „*Δῆλον δ' ὅτι καὶ αἱ τῶν διαιρέ-
τε καὶ σχημάτων διαφοραὶ περὶ μένον τι μέγεθος γίγνον-
καθόλου δ' εἰπεῖν ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς
αι, οἱ δὲ πόδες οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμοὺς ἁπλᾶς τε
ς αὐτὰς ἀεί.*“ Der *πούς σύνθετος διμερὴς . . . τετραμερὴς ἐν
ἴσῳ, πούς σύνθετος τριμερὴς ἐν λόγῳ διπλασίῳ*, diese sind *οἱ
οἷς σημαινόμεθα τοὺς ῥυθμούς*; diese sind es, welche stets
τε καὶ τὰς αὐτὰς ἀεὶ κινήσεις haben: von 2 oder von 3
von 4 *σημεῖα ποδικά*. Es ist ganz gleichgültig, ob diese
durch 3-zeitige oder 4-zeitige Versfüsse dargestellt werden:
der von ihnen hat, er mag vorkommen wo er will, immer
ntweder 2 oder 3 oder 4 Takttheile, stets nur Takte von
r von 3 oder von 4 *χρόνοι ποδικοί*. Ihnen gegenüber sagt

Aristoxenus „ἡ μὲν ῥυθμοποιία πολλὰς καὶ παντοδαπὰς κινεῖται“. Damit meint er die χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι, welche auf jeden dieser πόδες kommen: je nach der metrischen Form der Versfüsse, welche die Bestandtheile des Taktes bilden, und je nachdem der χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος entweder ein 1-zeitiger oder ein 2-zeitiger ist, — kommen auf den ποὺς σύνθετος ἐν λόγῳ ἴσῳ bald 4, bald 8, bald 6, bald 12; auf den ποὺς σύνθετος τριμερής bald 9, bald 6, bald 12, bald 6, bald 18 χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι. Das sind in der That πολλαὶ καὶ παντοδαπαὶ κινήσεις!*)

---

*) Es darf nicht unbemerkt bleiben, wie sich das von Aristoxenus und Fabius Quintilianus beschriebene Taktirverfahren der Alten zum Taktirverfahren der Modernen verhält. Compositionen in 3-zeitigen und 4-zeitigen Versfüssen werden bald nach einfachen, bald nach zusammengesetzten Takten dirigirt. Die zusammengesetzten Takte der modernen Musik haben je entweder zwei, oder drei, oder vier sogenannte „Hauptbewegungen des Dirigirens“, den zwei, oder drei, oder vier χρόνοι ποδικοί des Aristoxenus genau entsprechend. Der Dirigent markirt dieselben durch weites Ausholen mit der ganzen Länge des Armes. Ist der Rhythmus ein nicht zu schneller, so hält es der Dirigent für nothwendig, auf jede „Hauptbewegung“ auch noch eine bestimmte Anzahl von Nebenbewegungen, die er durch den Unterarm vom Ellenbogen bis zur Hand ausführt, zu markiren. Diese „Nebenbewegungen“ des modernen Dirigenten kommen mit demjenigen überein, was Aristoxenus χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι nennt.

Compositionen im 6-zeitigen Versfusse, der dem Ionicus der Alten entspricht, sind nur ausnahmsweise (am häufigsten noch von J. S. Bach) nach zusammengesetzten Takten geschrieben. Alle neueren Componisten schreiben hier nach einfachen $\frac{3}{4}$- oder $\frac{3}{8}$-Takten. Das ist der ionische Rhythmus der Polonaise, des Tanz-Menuetts (nicht des Haydnschen und Mozartschen Sonaten- und Symphonie-Menuetts), der alten Sarabande und Corrente, derselbe Rhythmus, welcher auch in dem Adagio- und Andante-Satze unserer Sonate (Symphonie u. s. w.) so häufig ist. Alle diese ionischen Takte werden von dem Dirigenten so behandelt, dass er auf jeden Takt drei Schläge kommen lässt, während derselbe dem $\frac{3}{4}$- oder $\frac{3}{8}$-Takte, wenn derselbe einen 3-zeitigen trochäischen Versfuss darstellt, nicht mehr als nur einen einzigen Taktschlag gibt. Ionische $\frac{3}{4}$-Takte bietet z. B. das Tanz-Menuett im Finale des ersten Actes des Don Juan dar. Ebenso das Adagio der Beethovenschen C Moll-Symphonie. Solche ionische Takte haben die Eigenthümlichkeit, dass ihrer höchstens zwei oder drei, niemals aber vier zu einem Kolon zusammentreten, genau so wie dies nach Aristoxenus eine Eigenart des antiken ποὺς ἑξάσημος ἀσύνθετος ist. Die drei Taktschläge, welche den ionischen Takte unserer modernen Musik vom Dirigenten gegeben werden, sind genau dasselbe wie die 2-zeitigen χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι der Alten.

In Hirschfelders Wochenschrift für klassische Philologie 1886 Nr. 18 schreibt C. v. Jân: „Indem nun aber Westphal für den Ausdruck σημεῖον die Bedeutung 'Taktschlag' im eigentlichsten Sinne festhält und doch die

§ 25.

Die Takt-Schemata.

Die letzte der von Aristoxenus aufgeführten 7 διαφοραὶ ›δικαί ist die διαφορὰ κατὰ σχῆμα, deren Definition nach der ›n mir, griechische Rhythmik dritter Aufl. S. 280, gegebenen mendation lautet:

> Σχήματι δὲ διαφέρουσιν ἀλλήλων, ὅταν τὰ αὐτὰ μέρη τοῦ αὐτοῦ μεγέθους μὴ ὡσαύτως σχηματισθῇ.

as Wort σχῆμα kommt auch bei den Metrikern häufig genug ›r. Bei Aristoxenus wird es in keinem anderen Sinne als bei n Metrikern gebraucht sein*).

Σχῆμα bezeichnet hiernach die Form, durch welche der πούς ι sprachlichen Rhythmizomenon dargestellt wird, die Silbenrm des Taktes oder Versfusses. Nach Aristoxenischer Aufısung handelt es sich um das σχῆμα nicht blos bei dem πους ὑνθετος, dem einfachen Takte oder Versfusse, sondern auch

trapodie, welcher er früher nur zwei Semeia zusprach, praktisch aus-.rbar zu machen bestrebt ist, geräth er auf einen gar merkwürdigen sweg. Er schiebt S. 117 in den oben ausgeführten Satz des Psellos die ›rte ἐν τῷ ἐλαχίστῳ ποδί ein und erklärt sie dahin, das iambische und ›mische Geschlecht lasse darum eine grössere Erweiterung zu als das :tylische, weil jene beiden schon in dem kleinsten Fusse mehr Semeia ten als das letztgenannte Geschlecht. Freilich sieht sich der Verf. nun ıöthigt das Wort 'Semeia' hier nicht als Taktheil, sondern als More zufassen, in welcher Bedeutung es bei Aristoxenus nie vorkommt; er ss auch als kleinsten Fuss des daktylischen Geschlechts den Pyrrhichius tuiren, was wiederum gegen die Lehre des Aristoxenus verstösst. Um das zu ermöglichen, muss er schliesslich noch erklären, jener Satz rühre :rhaupt gar nicht von Psellos her. Nicht von diesem Excerptor also, den stphal sonst für so unfehlbar Aristoxenisch hält, dass er eine Reihe von zen desselben als § 54—58 in die Rhythmik des Aristoxenus einstellt, jene Begründung für die grössere Ausdehnung des iambischen und nischen Geschlechts herrühren; sie soll nur ein Glossem sein, das ein . späterer Excerptor am Rande beigefügt. Damit ist jener unbequeme z, nach welchem auch längere Reihen des daktylischen Geschlechts ıiger Semeia umfassen sollten als die beiden anderen Geschlechter, nun der echten Rhythmik entfernt, und es steht nichts mehr im Wege, der trapodie statt zwei lieber vier Semeia zuzusprechen."

*) Was bei Marius Victorinus p. 70. 71 K. als angebliches Fragment des stoxenus über die „pedales figurae tres, quas Graeci dicunt podicas" als emata des daktylischen Hexametrons mitgetheilt ist, stammt sicher nicht ι Aristoxenus her; vgl. griechische Rhythmik dritter Aufl. S. 278.

um das σχῆμα der πόδες σύνθετοι, die Silbenform der zus
gesetzten Takte in dem S. 149 dargelegten Aristoxenische

Σχήματα des πους ἀσύνθετος.

Silbenformen des einfachen Taktes.

Die historisch frühesten Schemata der Versfüsse s
oben S. 140 aufgeführten πόδες κύριοι oder μετρικοί, i
der starke Taktheil durch eine Länge dargestellt ist. Dre
der Umformung sind es, durch welche aus dem πους κύρ
dem ältesten und einfachsten Schema, die übrigen hervo

1. Die λύσις oder διαίρεσις der συλλαβὴ μακρὰ δίσ
zwei συλλαβαὶ βραχεῖαι μονόσημοι (solutio), d. i. die Au
der 2-zeitigen Länge in die gleichwerthige Doppelkürze.
steht der χρόνος λυθείς, λελυμένος, διῃρημένος, solutus.

2. Die ἕνωσις oder συναίρεσις (contractio) zweier benac
συλλαβαὶ βραχεῖαι in die gleichwerthige μακρὰ δίσημος.
steht der χρόνος συναιρεθείς oder συνῃρημένος, syllaba co

3. Die παρέκτασις der συλλαβη μακρά in eine Länge,
länger als die 2-zeitige ist: χρόνος παρεκτεταμένος.

Die dritte Art ist die seltenste. Von den beiden
Arten ist die zweite älter und häufiger als die erste. Doch
es auch vor, dass beide Arten der Umformung in de
lichen Versfusse zur Anwendung gekommen sind. Wi
die drei Arten nachzuweisen zunächst bei den

Πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας.

Γένος τῶν τετρασήμων ποδῶν.

*Πόδες τετράσημοι ἀπὸ θέσεως, εἶδος πρῶτον τῶ
σήμων.*

1. ⏑́ ⏑ ⏑ δάκτυλος (ἀπὸ θέσεως)
πους τετράσημος κύριος,
2. – ⏑ – σπονδεῖος (ἀπὸ θέσεως)
πους τετράσημος συνῃρημένος,
3. ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑ προκελευσματικος (ἀπὸ θέσεως)
πους τετράσημος λελυμένος,
4. ⏑́ ⏑ – ἀνάπαιστος (ἀπὸ θέσεως)
πους τετράσημος σπονδεῖος κατὰ θέσιν λελ
5. ⌙́ πους τετράσημος διὰ μακρὰν παρεκτεταμέν

*Πόδες τετράσημοι ἀπ' ἄρσεως, εἶδος δεύτερ
τετρασήμων.*

6. ⏑ ⏑ –́ *ἀνάπαιστος* (*ἀπ' ἄρσεως*)
ποὺς τετράσημος κύριος,
7. – –́ *σπονδεῖος* (*ἀπ' ἄρσεως*)
ποὺς τετράσημος συνῃρημένος,
8. ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ *προκελευσματικὸς* (*ἀπ' ἄρσεως*)
ποὺς τετράσημος λελυμένος,
9. – ⏑́ ⏑ *δάκτυλος ἀπ' ἄρσεως*.

Γένος τῶν τρισήμων ποδῶν.

Πόδες τρίσημοι ἀπὸ θέσεως, εἶδος πρῶτον τῶν τρισήμων.
10. –́ ⏑ *τροχαῖος ἢ χορεῖος*
ποὺς τρίσημος κύριος ἀπὸ θέσεως,
11. ⏑́ ⏑ ⏑ *τρίβραχυς ἀπὸ θέσεως*
π. τρίσημος λελυμένος,
12. ⏑́ – *ἴαμβος ἀπὸ θέσεως*
π. τρίβραχυς συνῃρημένος,
13. ⌊́ *π. τρίσημος διὰ μακρὰν παρεκτεταμένην*.
Πόδες τρίσημοι ἀπ' ἄρσεως, εἶδος δεύτερον τῶν τρισήμων.
14. ⏑ –́ *ἴαμβος ἀπ' ἄρσεως*
π. τρίσημος κύριος ἀπ' ἄρσεως,
15. ⏑ ⏑́ ⏑ *τρίβραχυς ἀπ' ἄρσεως*.

Das *γένος τῶν τετρασήμων* wird von dem Metriker Heliodor, das *γένος τῶν τρισήμων* von Hephaestion vorangestellt. Beide beginnen das erstere mit dem *εἶδος ἀπὸ θέσεως*, das zweite mit dem *εἶδος ἀπ' ἄρσεως*. Die zu den verschiedenen *εἴδη* desselben *γένος* gehörenden *πόδες* stehen nach Aristoxenus in der *διαφορά* der *ἀντίθεσις*. Die Metriker gebrauchen statt des Aristoxenischen „*ἀντίθεσις*" den Terminus *ἀντιπάθεια* oder *ἐναντιότης*. Daher die Ausdrücke *πόδες ἐναντίοι* oder *ἀντιπαθοῦντες*. Nach der Ueberlieferung der Metriker bilden zwei *ἀντιπαθοῦντες πόδες* eine *ἐπιπλοκή*, d. h. eine Gruppe zweier durch *ἀντιπάθεια* sich unterscheidender *πόδες*. Durch *πρόθεσις* oder durch *ἀφαίρεσις* entsteht aus dem *πούς* des einen *εἶδος* der *πούς* des *ἐναντίον* *εἶδος*: nimmt man dem *ἴαμβος* die anlautende Silbe (dies ist die *ἀφαίρεσις*), so entsteht daraus der *τροχαῖος*; fügt man dem *τροχαῖος* eine anlautende Silbe hinzu (dies ist *πρόθεσις*), so ergibt sich daraus der *ἴαμβος*. Trochäus und Iambus bilden zusammen die *ἐπιπλοκὴ τρίσημος*, Daktylus und Anapäst bilden die *ἐπιπλοκὴ τετράσημος*. Es darf nicht unbemerkt bleiben, dass die Metriker bei der *ἐπιπλοκή* sich wie die Rhythmiker der Worte

τρίσημος, *τετράσημος* bedienen, während sie sonst — abweichend von Aristoxenus — *τρίχρονος*, *τετράχρονος* sagen. Dies deutet darauf hin, dass hier die metrische Ueberlieferung eine alte ist, wenn auch der Terminus *ἐπιπλοκή* aus späterer Zeit zu stammen scheint. Weil im *γένος τῶν τρισήμων* und *τετρασήμων ποδῶν* je zwei *εἴδη* vorhanden sind, wird sowohl die *τρίσημος* wie die *τετράσημος ἐπιπλοκή* als eine *δυαδική* bezeichnet.

Die *πόδες* der *ἐπιπλοκὴ τρίσημος δυαδική* und der *τετράσημος δυαδική* bilden zusammen die *πόδες τῆς πρώτης ἀντιπαθείας*, d. i. diejenigen *γένη ποδῶν*, deren jedes zwei *εἴδη* hat, — deren jeder bezüglich der *εἴδη* ein *δυαδικόν*, ein zweitheiliges ist.

Πόδες τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας.

Dies sind die 5-zeitigen und die 6-zeitigen Versfüsse, welche das dritte und vierte *γένος ποδῶν* bilden. Die zur ersten Antipatheia gehörenden *γένη* waren *δυαδικά*, denn die *εἰδικοὶ πόδες*.

Γένος τῶν πεντασήμων ποδῶν.

Πόδες πεντάσημοι τοῦ πρώτου εἴδους.

- ‒ ◡ ‒ *κρητικὸς ἢ ἀμφίμακρος*
  ποὺς κύριος,
- ‒ ◡ ◡ ◡ *παίων πρῶτος*
  ποὺς τὴν τελευτὴν μακρὰν λελυμένην ἔχων,
- ◡ ◡ ◡ ‒ *παίων τέταρτος*
  ποὺς τὴν πρώτην μακρὰν λελυμένην ἔχων.

Πόδες πεντάσημοι τοῦ δευτέρου εἴδους.

- ‒ ‒ ◡ *βακχεῖος*
  ποὺς κύριος,
- ‒ ◡ ‒ ◡ *παίων τρίτος*
  ποὺς τὴν πρώτην μακρὰν λελυμένην ἔχων.

Πόδες πεντάσημοι τοῦ τρίτου εἴδους.

- ◡ ‒ ‒ *παλιμβάκχειος*
  ποὺς κύριος,
- ◡ ‒ ◡ ◡ *παίων δεύτερος*
  ποὺς τὴν τελευτὴν μακρὰν λελυμένην ἔχων,
- ◡ ◡ ◡ ‒ *παίων τέταρτος*
  ποὺς τὴν πρώτην μακρὰν λελυμένην ἔχων.

Γένος τῶν ἑξασήμων ποδῶν.

- ‒ ‒ ‒ *μολοσσός*
  ποὺς ἑξάσημος συνηρημένος.

Πόδες ἑξάσημοι τοῦ πρώτου εἴδους.
– – ◡ ◡ *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*
πους ἑξάσημος κύριος.
Πόδες ἑξάσημοι τοῦ δευτέρου εἴδους.
◡ ◡ – – *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*
πους ἑξάσημος κύριος.
Πους ἑξάσημος τοῦ τρίτου εἴδους
– ◡ ◡ – *χορίαμβος*
πους ἑξάσημος κύριος.
Πους ἑξάσημος τοῦ τετάρτου εἴδους
◡ – – ◡ *ἀντίσπαστος.*

Hephaestions Encheiridion c. 13, p. 44 W. berichtet: *Τὸ δὲ παιωνικὸν εἴδη μὲν ἔχει τρία, τό τε κρητικόν, καὶ τὸ βακχειακόν, καὶ τὸ παλιμβακχειακόν, ὃ καὶ ἀνεπιτήδειόν ἐστι πρὸς μελοποιίαν. Τὸ δὲ κρητικὸν ἐπιτήδειον. Δέχεται δὲ καὶ λύσεις τὰς εἰς τοὺς καλουμένους παίωνας.* Eine *ἐπιπλοκὴ πεντάσημος* bildeten die drei 5-zeitigen Versfüsse nicht, wie uns durch Scholl. Hephaest. ausdrücklich versichert wird.

Dagegen wurde durch die vier 6-zeitigen Versfüsse eine *ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος τετραδική* gebildet, indem die Metriker aus dem Choriamb die übrigen durch *ἀφαίρεσις* hervorgehen liessen.

χοριαμβικόν	– ◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ –	*ἐπιπλοκὴ τετραδική.*
ἰωνικ. ἀπ. ἐλ.	◡ ◡ – – ◡ ◡ – – ◡ ◡ – –	
ἀντισπαστικόν	◡ – – ◡ ◡ – – ◡	
ἰωνικ. ἀπ. μείζ.	– – ◡ ◡ – – ◡ ◡	

Bei Marius Victorinus de metro antispastico p. 87 K. heisst es: Scio quosdam super antipasti specie recipienda inter novem prototypa dubitasse... Verum cum idem pari cognatione, qua et inter se alii pedes, de quibus supra dictum est, cum choriambo copuletur, siquidem antispastus duabus utrimque brevibus duas longas in medio sitas habeat, choriambus autem duabus utrimque longis medias duas breves teneat, consentanea ratione locum eidem auctoritatemque inter principalia i. e. primiformia novem metra ipsa parilitatis, qua inter se congruant, contemplatione vindicandam esse dixerunt. Quid ergo super hoc in dubium primos auctores deduxerit, plenius referam. Coniugatio antispasti, ut Iuba noster atque alii Graecorum opinionem secuti referunt, non semper ita perseverat, ut in principio pedis iambus collocetur u. s. w. Es gibt Metriker, so erfahren wir hier, welche das Antispasti-

cum nicht unter die prototypa aufnehmen, während anderen (unter ihnen Heliodor) die Analogie mit dem Choriambus Grund genug zu sein scheint, dem Antispast gleiche Berechtigung wie dem Choriamb unter den *πρωτότυπα* einzuräumen, und in Betreff des Anlautes den Satz aufstellen, dass die erste Hälfte des Antispastes durch jeden pes disyllabus ausgedrückt werden könne. So lehrt Juba, indem er „Graecorum opinionem“ darstellt. Dass diese opinio die opinio des Heliodor war, geht aus der vorher besprochenen Stelle aufs klarste hervor. Noch auf eine dritte Stelle des Marius Victorinus, die wir schon oben besprochen, muss hier aufmerksam gemacht werden. Es ist die Notiz von den drei Systemen der prototypa p. 69. In dem dort zuerst genannten System kommt das antispasticum noch nicht als prototypon vor, wohl aber in dem zweiten und dritten. Eines von diesen beiden muss das System des Heliodor sein. Und da weiterhin Philoxenus als der Repräsentant des dritten Systems, welches auch das proceleusmaticum unter die prototypa rechnete, genannt wird, so bleibt nichts übrig als das zweite System, welches zugleich das hephästioneische ist, dem Heliodor zu vindiciren. Das erste System ist dasjenige, welches in den Darstellungen der metra derivata festgehalten ist und nach dem im zweiten Capitel Gesagten ohne Zweifel als das älteste von ihnen anzusehen ist.

Ehe durch Heliodor der Antispast unter die Zahl der *μετρικοὶ* oder *κύριοι πόδες* aufgenommen wurde, konnte es nicht mehr als nur drei *κύριοι πόδες* des *γένος ἑξάσημον* geben: *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*, *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος*, *χορίαμβος*; sie bildeten zusammen eine *ἐπιπλοκὴ ἑξάσημος τριαδική* — nicht wie bei Heliodor und Schol. Hephaest. eine *τετραδική*. Weshalb das *γένος τῶν πεντασήμων ποδῶν* nicht als *ἐπιπλοκὴ πεντάσημος* gelten soll, lässt sich nicht sagen. Hephaestion erklärt den *βακχεῖος* und *παλιμβάκχειος* für unpassend zur Metropöie, sein Vorgänger Heliodor sah die aus fünffüssigen *πόδες* bestehenden Verse lieber für *ῥυθμοί* als für *μέτρα* an.

Ueber den Unterschied der *πρώτη ἀντιπάθεια* und der *δευτέρα ἀντιπάθεια* im Sinne der Metriker lässt sich Folgendes sagen:

Die der ersten *ἀντιπάθεια* d. i. dem 3-zeitigen und 4-zeitigen Rhythmengeschlechte angehörenden *πόδες* zerfallen je in zwei *εἴδη*, das *εἶδος τῶν ἀπὸ θέσεως ποδῶν* und das *εἶδος τῶν ἀπ' ἄρσεως ποδῶν*.

Die der zweiten *ἀντιπάθεια* d. i. dem 5-zeitigen und dem 6-zeitigen Rhythmengeschlechte angehörigen *πόδες* zerfallen je in drei *εἴδη*. Für das *γένος τῶν ἑξασήμων ποδῶν* ist dies so zu verstehen, dass es hier eine dreifache *ἐναντιότης* (*ἀντιπάθεια*) der gleich grossen *πόδες* gibt, während in der ersten Antipatheia die *ἐναντιότης* eine zweifache ist.

Für das *γένος τῶν πεντασήμων* scheint bei den Metrikern eine andere Anschauung zu bestehen: sie sagen, das *γένος τῶν πεντασήμων ποδῶν* habe keine *ἐπιπλοκή*.

§ 26.

Σχήματα des *πούς σύνθετος*.

Silbenformen des zusammengesetzten Taktes oder Kolons.

Sie unterscheiden sich bezüglich des Schema erstens durch die Apothesis*) d. i. durch die Form des letzten Taktes. Dieselbe ist eine vierfache: nämlich eine akatalektische, eine katalektische, eine brachykatalektische, eine hyperkatalektische.

1) Das Kolon heisst *ἀκατάληκτον***), wenn der letzte Versfuss desselben seinem Zeitumfange nach vollständig durch Silben ausgedrückt ist. Hephaest. c. 4, p. 14 W. *Ἀκατάληκτα καλεῖται, ὅσα τὸν τελευταῖον πόδα ὁλόκληρον ἔχει.* Der Ausdruck *ὁλόκληρος* findet sich in der Rhythmik des Aristides wieder. Den *πόδες ὁλόκληροι* setzt derselbe nämlich solche entgegen, in denen eine Pause (*χρόνος κενός*, genannt *λεῖμμα* oder *πρόσθεσις*) vorkommt. Aristid. p. 40 *πόδες ὁλόκληροι* und *πόδες ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων*, Aristid. p. 97 *ῥυθμοὶ ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν τοῖς περιόδοις ἔχοντες* und *ῥυθμοὶ βραχεῖς ἢ ἐπιμήκεις τοὺς κενοὺς ἔχοντες*.

2) *Καταληκτικόν*, wenn der letzte *πούς* eines Metrons unvollständig ist. *Καταληκτικὰ ὅσα μεμειωμένον ἔχει τὸν τελευταῖον πόδα* Heph. 27. Ueber die Bedeutung dieser metri-

*) Schol. Heph. 26. Tract. Harl. 319 *Εἰσὶ δὲ ἀποθέσεις τέσσαρες.* Pseudo-Atil. 336 Depositionis genera sunt quatuor. Missbräuchlich wird statt *ἀπόθεσις* auch *κατάληξις* gesagt, schol. Heph. 26 *ἰστέον ὅτι τὸ αὐτό ἐστιν ἀπόθεσις καὶ κατάληξις· καὶ γενικόν ἐστιν ἀντὶ τοῦ ἀπόθεσις καὶ εἰδικὸν ἀντὶ τοῦ ἐλάττωσις.* Im letzteren Sinne (= *ἐλάττωσις*) kann *κατάληξις* auch zugleich die Brachykatalexis begreifen, Mar. Vict. 79 (cap. 17, 2), Plotius 248.

**) Heph. 26. 27 c. schol. Aristid. metr. 50. Tract. Harl. 319. Schol. Heph. B 174. Mar. Vict. 80. Plotius 284. Pseudo-Atil. 336.

schen Bildung überliefert die Metrik des Aristid. p. 50: *καταληκτικὰ ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως.*

3) *Βραχυκατάληκτον*, wenn einem nach dipodischen *βάσεις* gemessenen Metron der ganze letzte Versfuss fehlt. *Βραχυκατάληκτα ὅσα ἀπὸ διποδίας ἐπὶ τέλους ὅλῳ ποδὶ μεμείωται* Heph. 27. *Βραχυκατάληκτα οἷς πούς δισύλλαβος ἐλλείπει* Aristid. 50. Die Metriker sehen, wie schon früher bemerkt, irrthümlich auch den ionischen (und päonischen) Einzeltakt als eine dipodische *βάσις* an.

4) *Ὑπερκατάληκτον*, wenn in einem nach dipodischen *βάσεις* gemessenen Metron auf die letzte vollständige *βάσις* noch ein unvollständiger Versfuss folgt. *Ὑπερκατάληκτα ὅσα πρὸς τῷ τελείῳ προσέλαβε μέρος ποδός* Heph. 27.

Wie man sieht, spielt in diesen Kategorien die dipodische oder monopodische *βάσις* eine nicht unwichtige Rolle.

Nach der Zahl der in ihm enthaltenen *βάσεις διποδικαί* heisst in der Terminologie der Metriker ein Kolon entweder *μονόμετρον* (1 dipodische Basis) oder *δίμετρον* (2 monopodische Baseis) oder *τρίμετρον* (3 dipodische Baseis). Das Trimetron ist das grösste Megethos des Kolons. Es folge eine Uebersicht der vier verschiedenen *ἀποθέσεις* am trochäischen und iambischen Dimetron:

δίμ. ἀκατ. ‿ _ ‿ _ ‿ | _ ‿ _ ‿ — ‿ _ ‿ _ | ‿ _ ‿ _
δίμ. καταλ. _ ‿ _ ‿ | _ ‿ _ — ‿ _ ‿ _ | ‿ _ ‿
δίμ. βραχυκατ. _ ‿ _ ‿ | _ ‿ — ‿ _ ‿ _ | ‿ _
μον. ὑπερκατ. _ ‿ _ ‿ | _ — ‿ _ ‿ _ | ‿

Ebenso verhält es sich mit dem daktylischen und anapästischen Dimetron:

δίμ. ἀκατ. _ ‿ ‿ _ ‿ ‿ | _ ‿ ‿ _ ‿ ‿ — ‿ ‿ _ ‿ ‿ _ | ‿ ‿ _ ‿ ‿ _
δίμ. καταλ. _ ‿ ‿ _ ‿ ‿ | _ ‿ ‿ _ — ‿ ‿ _ ‿ ‿ _ | ‿ ‿ _ ‿ ‿
δίμ. βραχυκατ. _ ‿ ‿ _ ‿ ‿ | _ ‿ ‿ — ‿ ‿ _ ‿ ‿ _ | ‿ ‿ _
μον. ὑπερκατ. _ ‿ ‿ _ ‿ ‿ | _ — ‿ ‿ _ ‿ ‿ _ | ‿ ‿

Von den vier verschiedenen Arten der Apothesis, welche die Metriker statuiren, erkannten Gottfried Hermann und A. Boeckh blos das akatalektische und das katalektische Kolon an. Die Brachykatalexis und die Hyperkatalexis wurden von beiden für eine lediglich theoretische Auffassung der Metriker angesehen, welche mit der Praxis nichts zu thun hätte. Das akatalektische Dimetron ist eine vollständige Tetrapodie, das katalektische Dimetron eine Tetrapodie, welcher die schliessende Arsissilbe des

vierten Fusses fehlt. Das brachykatalektische Dimetron würde eine Tetrapodie sein, in welcher der ganze vierte Schlussfuss im Rhythmizomenon nicht durch Silben ausgedrückt ist. Nach der Versicherung der Metriker gibt es auch eine solche Art der Tetrapodie, welche dem Metrum nach genau mit der Tripodie zusammenfällt. Die trochäische und iambische Tripodie ist zwar ein sehr selten vorkommender Rhythmus, aber gegen sein thatsächliches Vorkommen lässt sich nichts einwenden. Die Theorie der Metriker weiss auch für diese rhythische Tripodie keine andere Bezeichnung als brachykatalektische Tripodie. Dies mag wohl für Hermann und Boeckh der Grund gewesen sein, dass sie der brachykatalektischen Tetrapodie in der Ueberlieferung der Metriker die Berechtigung absprachen. Wir können nicht umhin, die Sache so aufzufassen, dass ein dem Metrum nach als trochäische und iambische Tripodie uns vorliegendes Kolon seiner rhythmischen Geltung nach bald eine wirkliche Tripodie, bald eine scheinbare Tripodie, nämlich wie die Metriker sagen eine brachykatalektische Tetrapodie ist.

Für die Hyperkatalexis, deren thatsächliches Vorkommen von Hermann und Boeckh in gleicher Weise wie die Brachykatalexis in Abrede gestellt wird, ist die Sache bedenklicher. Das von den Metrikern sogenannte trochäische *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον* scheint in der That nichts anderes zu sein, als ein katalektisches *δίμετρον βραχυκατάληκτον*, d. i. eine trochäische Tripodie, von deren drittem Versfusse nur die *θέσις*, aber nicht die *ἄρσις*, durch eine Silbe des Rhythmizomenon ausgedrückt ist. Dagegen lässt sich das iambische *μονόμετρον ὑπερκατάληκτον* als eine überschüssige iambische Dipodie nicht ohne Weiteres in Abrede stellen, für den Fall, dass auf eine solche überschüssige iambische Dipodie ein mit einer Thesis anlautendes Kolon folgt, dessen Anlaut zusammen mit dem Anlaute der überschüssigen iambischen Dipodie sich zum *μέγεθος* eines ganzen Versfusses zusammenschliesst. Auf diese Weise wird im Rhythmus das überschüssige Kolon wieder ausgeglichen.

Das oben S. 144 angegebene Verzeichniss der 19 Kola, welche nach Aristoxenus die einzigen sind, welche in der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* vorkommen, enthält lauter akatalektische Bildungen, etwa mit Ausnahme des Paeon epibatus. Nach Aristoxenus' Angaben müsste es scheinen, dass katalektische Bildungen von der Rhythmopoiia syneches ausgeschlossen seien, d. h. dass z. B. mehrere

katalektische Tetrapodien nicht unmittelbar hinter einander vorkommen dürfen. Das letztere ist nun aber eine unzweifelhafte Thatsache, denn die griechischen Dichter lassen häufig genug katalektische trochäische Tetrapodien continuirlich auf einander folgen. Daraus folgt, dass Aristoxenus bei jenen πόδες σύνθετοι der 19 rhythmischen μεγέθη nicht blos akatalektische Kola, sondern auch die katalektischen Kola im Auge hat; mithin ist nach Aristoxenus das katalektische Kolon dem Rhythmus nach genau dasselbe Megethos, wie das entsprechende akatalektische. Die trochäische Tetrapodie katalektischer Bildung

– ∪ – ∪ – ∪ –

hat dem Rhythmus nach denselben Umfang wie akatalektische

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪.

Beide Kola haben ein 12-zeitiges Megethos. Es sind nur scheinbar verschiedene Kola, welche hier als akatalektische und katalektische trochäische Tetrapodie uns vorliegen: dem Rhythmus nach sind sie gleich, die Verschiedenheit besteht nur in der Rhythmopöie. Der Unterschied zwischen akatalektischem und katalektischem Kolon ist nur eine Verschiedenheit des Schemas, so gut wie der Unterschied zwischen Daktylus und Spondeus eine Verschiedenheit des σχῆμα ποδικόν ist.

In einem akatalektischen Kolon hat eine jede Silbe die rhythmische Geltung, welche sie nach Massgabe des Silbenschemas hat. Das katalektische Kolon aber soll dasselbe rhythmische Gesammt-Megethos wie das akatalektische haben; nicht ein 11-zeitiges, sondern ein 12-zeitiges.

Es liegt am Tage, dass in dem 12-zeitigen Dimetron katalektikon nicht alle Längen 2-zeitige, nicht alle Kürzen 1-zeitige sein können. Der vierte Versfuss des katalektischen Dimetrons muss derjenige sein, in welchen die Silbenmessung von der gewöhnlichen abweicht. Der vierte Versfuss, dem Metrum nach unvollständig, wird dem Berichte des Aristides nach durch eine Pause zum ὁλόκληρος

´ ∪ ´ ∪ ´ ∪ ´ ∧.

Der schwache Taktheil des letzten Versfusses ist durch ein λεῖμμα, durch die 1-zeitige Pause ausgedrückt.

Dies ist das Mass des Verses Aeschyl. Agam. 170

οὐδὲ λέξεται πρὶν ὤν.

Aber die beiden darauf folgenden Kola 171. 172

ὃς δ' ἔπειτ' ἔφυ, τριακ-τῆρος οἴχεται τυχών.

Innerhalb des Wortes τριακ-τῆρος kann der Zusammenhang der Silben schwerlich durch eine 1-zeitige Pause unterbrochen worden sein. Hier ist am Ende der ersten katalektischen Tetrapodie durch eine das λεῖμμα vertretende Parektasis der das Kolon auslautenden Länge zur μακρὰ τρίσημος vertreten:

∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ └┘́ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ∧.

Doch soll nicht behauptet werden, dass in einem solchen Falle die Parektasis auf den Inlaut eines Wortes beschränkt war: auch im Anlaute des katalektischen Kolons scheint neben dem λεῖμμα auch die Dehnung zum Chronos trisemos verstattet gewesen zu sein. Die Rhythmik des Aristides p. 97 überliefert: „οἱ δὲ βραχεῖς τοὺς κενοὺς ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς, οἱ δὲ ἐπιμήκεις μεγαλοπρεπέστεροι“. Hiernach scheint überhaupt für erhabene poetische Situationen wie die vorliegende des Aeschyleischen Agamemnon die Anwendung 1-zeitiger Pausen nicht geeignet gewesen zu sein: statt der 1-zeitigen Pause war vielmehr die Verlängerung der μακρά zur τρίσημος am Platze.

Ueber die rhythmische Silbenmessung des katalektischen iambischen Dimetrons ist uns eine directe Ueberlieferung in der erhaltenen Melodie des Dionysischen Hymnos auf die Muse überkommen:

⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ └┘́ ⏑
ἐμὰς φρένας δονεῖτο.

Ebenso für das katalektische anapästische Dimetron in dem Hymnos des Dionysios auf Helios:

⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ └┘́ ∠
ῥοδόεσσαν ὃς ἄντυγα πώλων

– ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ └┘́ ∠
πτανοῖς ὑπ' ἴχνεσσι διώκεις

– ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ └┘́ ∠
αἴγλας πολυδερκέα παγάν

– ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ └┘́ ∠
γλαυκὰ δὲ πάροιθε Σελάνα

– ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ └┘́ ∠
λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων

⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ └┘́ ∠
πολυείμονα κόσμον ἑλίσσων.

Diesen gesungenen Versen zufolge hat das katalektisch-iambische Dimetron das Schema:

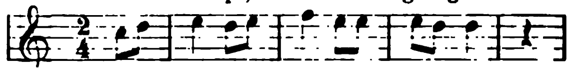
⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ └┘́ ∠,

das katalektisch-anapästische Dimetron:

⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗ ⏗.

Doch ist in der Notirung des Dionysius weder das Zeichen der *μακρὰ τρίσημος* noch der *μακρὰ τετράσημος* angewandt, wohl aber hinter den Notenzeichen der vorletzten Silbe das Zeichen der Pause. Bereits Bellermann macht die Bemerkung, dass unter dem Pausenzeichen keine wirkliche Pause verstanden werden könne, sondern dass dasselbe nur eine andere Schreibung für die Dehnung der vorausgehenden Note sei*). In diesem Sinne wird nun wohl auch die bereits oben S. 169 herbeigezogene Stelle des Aristides p. 40 M. zu verstehen sein: *καὶ τοὺς μὲν ὁλοκλήρους, τοὺς δὲ ἀπὸ λειμμάτων ἢ προσθέσεων, ἐν (γὰρ ἐνί)οις καὶ τοὺς κενοὺς χρόνους παραλαμβάνουσι.* In den beim Anonymus de mus. erhaltenen Beispielen griechischer Instrumentalmusik kommen neben den Pausenzeichen auch *μακραὶ τρίσημοι* vor, in den Beispielen der Vocalmusik niemals. Es ist also wahrscheinlich, dass hier die gedehnten Längen stets wie in den Hymnen des Dionysius und Mesomedes, sofern sie sich nicht aus den Textesworten ergaben, stets durch Anwendung der Pausenzeichen markirt wurden. Aus unseren Beispielen gesungener Verse ist der Schluss zu ziehen, dass die katalektischen Kola des iambischen und anapästischen Metrums den Rhythmus in der Weise behandelten, dass die am Schlusse fehlende Silbe durch Dehnung der vorletzten Länge zur 3-zeitigen und 4-zeitigen ergänzt wurde. Die nämliche Behandlung findet auch in der modernen Musik statt. Denn nur selten kommt es hier vor, dass hinter dem katalektischen Schlusse eine die Thesis vertretende Pause angenommen wird. Z. B. in dem Schillerschen Verse des Reiterliedes in Wallensteins Lager:

In den Kampf, in die Freiheit gezogen.



Derartige Schlusspausen geben dem katalektischen Verse den Charakter des Energischen, und mögen in dieser Weise auch den katalektischen Versen der Griechen nicht fremd gewesen sein. Ueberliefert aber ist uns für den gesungenen Vers der Griechen nur diejenige Behandlung der iambischen und anapästischen Kata-

*) F. Bellermann, die Hymnen des Dionysius u. Mesomedes S. 50 ff.

lexis, dass die der Schlusssilbe vorausgehende Silbe zur *μακρὰ τρίσημος* oder *τετράσημος* gedehnt wurde. Aus diesem Grunde wurde die vorletzte Silbe der iambischen und anapästischen *καταληκτικά* niemals in die Doppelkürze aufgelöst; denn eine *λύσις* in zwei Kürzen ist nur bei der gleichwerthigen *μακρὰ δίσημος*, aber nicht bei einer *μακρὰ τρίσημος* oder *τετράσημος* möglich.

Viertes Capitel.

Die vier Arten der rhythmisch-metrischen Systeme.

§ 27.

Die Systeme im Allgemeinen.

Σύστημα ist sowohl nach der Aristoxenischen wie nach der Hephaestioneischen Nomenclatur der allgemeine Ausdruck für eine rhythmisch-metrische Gruppe; nur dass nach Aristoxenus (wie es scheint) jede rhythmische Gruppe*), nach Hephaestion nur die umfassendste Gruppe als *σύστημα* bezeichnet wird. Im Sinne des Aristoxenus und der Metriker gibt es vier verschiedene Arten rhythmisch-metrischer Systeme, nicht einander coordinirt, sondern subordinirt, denn in dem grösseren sind die kleineren enhalten. Die vier Systeme sind

1. Der *πούς ἀσύνθετος*, der Versfuss, der einfache Takt.
2. Der *πούς σύνθετος*, der zusammengesetzte Takt, oder das *κῶλον*, das rhythmische Glied.
3. Die *περίοδος*, die rhythmische Periode, auch *μέτρον* und *ὑπέρμετρον* genannt.
4. Die *στροφή* (oder *ἀντίστροφος*), von Hephaestion schlechthin als *σύστημα* bezeichnet, das System im engeren Sinne.

Die an vierter Stelle genannte Art des Systemes (das System im engeren Sinne) umfasst alle übrigen in sich: die *στροφή* (das *σύστημα* im engeren Sinne) besteht aus *περίοδοι* oder *μέτρα*;

---

*) Aristox. frgm. ap. Psell. 8: *καί ἔστι ῥυθμὸς ὥσπερ εἴρηται σύστημά τι συγκείμενον ἐκ τῶν ποδικῶν χρόνων ὧν ὁ μὲν ἄρσεως, ὁ δὲ βάσεως, ὁ δὲ ὅλου ποδός, ῥυθμοποιία δὲ ἂν εἴη τὸ συγκείμενον ἔκ τε τῶν ποδικῶν χρόνων καὶ ἐκ τῶν αὐτῆς τῆς ῥυθμοποιίας ἰδίων.*

die an dritter Stelle genannte Art des Systemes, die Periode, besteht aus Kola;

die an zweiter Stelle genannte Art des Systemes, das Kolon oder der zusammengesetzte Takt, besteht aus einfachen Takten oder Versfüssen;

die an erster Stelle genannte Art des Systemes, der einfache Takt oder Versfuss, besteht aus Chronoi podikoi, der Thesis und der Arsis.

Wollen wir die antiken Termini auf die moderne Poetik übertragen, so haben wir dieselben folgendermassen zu gebrauchen:

System	Periode	Kolon	Text
6gliedriges System (im engeren Sinne), Strophe	3gliedrige Periode [Stollen]	erstes Kolon	Alles ist an Gottes Segen
		zweites Kolon	und an seiner Huld gelegen
		drittes Kolon	über alles Gold und Gut.
	3gliedrige Periode [Gegenst.]	erstes Kolon	Wer auf Gott sein Hoffen setzet,
		zweites Kolon	der behält ganz unverletzet
		drittes Kolon	einen freien Heldenmuth.

Von den beiden Perioden der Strophe würde nach der alten deutschen Terminologie die erste als Stollen, die zweite als Gegenstollen zu bezeichnen sein.

System	Periode	Kolon	Text
10gliedriges System, Strophe	erste 3gliedrige Periode [Stollen]	erstes Kolon	Hero's und Leanders Herzen
		zweites Kolon	rührte mit dem Pfeil der Schmerzen
		drittes Kolon	Amors heilge Göttermacht.
	zweite 3gliedrige Periode [Gegenst.]	viertes Kolon	Hero schön wie Hebe blühend,
		fünftes Kolon	er durch die Gebirge ziehend
		sechstes Kolon	rüstig im Geräusch der Jagd.
	dritte 2glied. Period. [Abgesang]	siebent. Kolon	Doch der Väter feindlich Zürnen
		achtes Kolon	trennte das verbundne Paar,
	vierte 2glied. Period.	neuntes Kolon	und die süsse Frucht der Liebe
		zehntes Kolon	hing am Abgrund der Gefahr.

Nach alter deutscher Nomenclatur würde von den vier Perioden die erste als Stollen, die zweite als Gegenstollen, die dritte und vierte zusammen als Abgesang bezeichnet werden müssen.

8gliedriges System, Strophe	erste 2gliedrige Periode [Stollen]	erstes Kolon	Hier sind wir versammelt zu löblichem Thun,
		zweites Kolon	drum Brüderchen: ergo bibamus!
	zweite 2gliedrige Periode [Gegenst.]	drittes Kolon	Die Gläser sie klingen, Gespräche sie ruhn,
		viertes Kolon	beherziget: „ergo bibamus!“
	dritte 4gliedrige Periode [Abgesang]	fünftes Kolon	Das heisst noch ein altes, ein tüchtiges Wort
		sechstes Kolon	und passet zum ersten und passet so fort,
		siebent. Kolon	und schallet ein Echo vom fröhlichen Ort,
		achtes Kolon	ein herrliches „Ergo bibamus!“

Die beiden ersten Perioden, eine jede 2gliedrig, bilden das Stollenpaar (Stollen und Gegenstollen), die dritte 4gliedrige Periode bildet den Abgesang.

Der antike Terminus Periode im Sinne der Alten wurde noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts gebraucht. Sulzer, Theorie der schönen Künste 2. Aufl. 1794, 4. S. 96 gelegentlich des Hallerschen Gedichtes „Komm Doris, komm zu jenen Buchen“. Seitdem war sie sowohl für die Poetik wie für die Musik in Vergessenheit gerathen. Als ich sie in der deutschen Metrik 1869 und in den Elementen des musikalischen Rhythmus 1873 wieder ans Licht zog, war der Widerspruch ein fast allgemeiner. Bald nach Sulzers Zeiten wurde nämlich durch den französirten Böhmen Antoine Reicha die alte Nomenclatur in einer Weise umgeändert, die der traditionellen Bedeutung nicht mehr entsprach: Periode ward für Strophe, Glied (membrum) für Periode gebraucht. Der alte Sulzer war mit der alten Ueberlieferung noch wohl bekannt, der französirte Czeche nicht mehr. Es ist unabweisbar, dass wir zur Terminologie Sulzers zurückkehren. Nicht alle Musiker indes bekennen sich zu Reichas Nomenclatur. Gleichzeitig sprach der Musiktheoretiker Gottfried Weber von Periode im Sinne der Alten; kein geringerer als R. Wagner gebraucht den Ausdruck Periode im antiken Sinne.

§ 28.

Κῶλον, μέτρον und *περίοδος*.

Was bei Aristoxenus *πούς σύνθετος*, bei uns Modernen rhythmisches Glied heisst, das nennen die Metriker *κῶλον*. Die

älteren alexandrinischen Grammatiker hatten die Gedichte des Pindar und Simonides in ihren ἐκδόσεις nach κῶλα abgetheilt, Dion. comp. verb. 20. 26, vgl. schol. Pind. Ol. 2, 48; sicherlich folgten sie in der Kola-Abtheilung der Strophen einer älteren Tradition; und im wesentlichen, wenn auch nicht in allen Einzelheiten, werden jene „κωλομετρίαι“ die genuinen Reihen, nach denen die Dichter selber ihre Compositionen ausgeführt, enthalten haben. Auch in den uns erhaltenen metrischen Scholien zu Pindar, Aristophanes und den Tragikern sind die Strophen nach κῶλα abgetheilt, doch in einer Weise, dass hier die genuine Diairesis in Reihen in den meisten Fällen in arger Weise entstellt ist. Dies ist namentlich bei Pindar der Fall.

Das Wort κῶλον als Bezeichnung des rhythmischen Gliedes ist aber den Metrikern nicht eigenthümlich. Auch die Musiker wandten es in dieser Weise an. Von Interesse ist, dass es auch für die Gliedes einer Instrumentalcomposition (ohne poetischen Text) gebraucht wurde. So finden wir bei dem Anonym. de mus. § 104 eine Instrumental-Melodie mit der rhythmischen Ueberschrift: κῶλον ἑξάσημον. Hier bedeutet das Wort genau dasselbe, was bei Aristoxenus πούς δακτυλικὸς ἑξάσημος heisst.

Wir haben gesehen, dass ein rhythmisches Glied stets eine derartige Anzahl von χρόνοι πρῶτοι enthalten muss, welche einen bestimmten λόγος ποδικός ergibt; Megethe von 11, 13, 17 χρόνοι πρῶτοι können keine Kola sein. Es brauchen aber in der Darstellung des Rhythmus durch die Lexis nicht alle χρόνοι πρῶτοι durch Silben ausgedrückt zu werden, namentlich kommt es vor, dass am Ende der Reihe eine oder mehrere Silben fehlen, an deren Stelle alsdann gewöhnlich eine Pause eintritt. Hiernach werden akatalektische (vollständige) und katalektische (unvollständige) Kola unterschieden. Nach dem genaueren Sprachgebrauche soll das Wort κῶλον oder membrum auf die vollständige Reihe beschränkt sein, die unvollständige Reihe soll den Ausdruck κόμμα, caesum, oder τομή führen. Heph. 64. Mar. Vict. 71. Doch wird dieser Unterschied nicht eingehalten, „abusive etiam comma dicitur colon“, Victor. l. l. So haben wir für κῶλον eine allgemeinere und eine speciellere Bedeutung zu unterscheiden: im allgemeineren Sinne steht es für rhythmisches Glied überhaupt, im specielleren Sinne für ein unvollständiges oder katalektisches Glied. Es kommt aber auch vor, dass die Metriker umgekehrt κόμμα oder τομή an Stelle von κῶλον für die vollständige Reihe

gebrauchen, z. B. Terent. Maur. v. 309 für das anlautende tetrapodische Glied des trochäischen Tetrametrons.

Je nachdem ein Megethos aus einer, zwei, drei, vier und mehreren Gliedern besteht, nennt man es *μονόκωλον, δίκωλον, τρίκωλον, τετράκωλον* u. s. w. Hierbei ist *κῶλον* natürlich in dem von Marius Victorinus als abusiv bezeichneten allgemeineren Sinne gebraucht. Nur die *περίοδοι μονόκωλοι* und *δίκωλοι* heissen *μέτρα*, alle übrigen *ὑπέρμετρα*.

Μέτρα δίκωλα und *μονόκωλα*.

Die bei Weitem am häufigsten *κῶλα* sind für die drei- und vierzeitigen Takte die Tetrapodien und Tripodien, für die fünf- und sechszeitigen Takte die Dipodien und Tripodien. Besteht ein *μέτρον* aus zwei solchen Gliedern, so heisst es *στίχος*:

– ∪ – ∪, – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪, – ∪ –
∪ – ∪ –, ∪ – ∪ – | ∪ – ∪ –, ∪ – –
∪ ∪ – –, ∪ ∪ – – | ∪ ∪ – –, ∪ ∪ –
– – ∪ ∪, – – ∪ ∪ | – – ∪ ∪, – –
– ∪ ∪ ∪, – ∪ ∪ ∪ | – ∪ ∪ ∪, – ∪ –
∪ ∪ – ∪ ∪ –, ∪ ∪ – ∪ ∪ – | ∪ ∪ – ∪ ∪ –, ∪ ∪ – –
– ∪ ∪ – ∪ ∪, – ∪ ∪ – ∪ ∪ | – ∪ ∪ – ∪ ∪, – ∪ ∪ – –
– ∪ ∪, – ∪ ∪, – ∪ ∪ | – ∪ ∪, – ∪ ∪, – –
– ∪ –, – ∪ –, – ∪ – | – ∪ –, – ∪ –, – –

Mit demselben Namen *στίχοι* werden aber auch die grösseren *μέτρα μονόκωλα* bezeichnet, nämlich die hexapodischen und pentapodischen und die den trochäischen Hexapodien im rhythmischen Megethos gleichkommenden ionischen Tripodien:

∪ – ∪ –, ∪ – ∪ –, ∪ – ∪ –
∪ ∪ – –, ∪ ∪ – –, ∪ ∪ – –
– ∪ ∪ ∪, – ∪ ∪ ∪, – ∪ ∪ ∪, – ∪ ∪ ∪, – ∪ –

Dies drückt Hephaest. de poem. p. 64 so aus: *Στίχος ἐστὶ ποσὸν μέγεθος μέτρου ὅπερ οὔτε ἔλαττόν ἐστι τριῶν συζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεσσάρων.*

Alle kleinen *μέτρα μονόκωλα*, also die tetrapodischen, tripodischen und die sehr seltenen dipodischen, heissen nicht *στίχοι* oder versus, sondern werden schlechthin als *κῶλα* oder *κόμματα* bezeichnet*):

---

*) Mit Hephaestion stimmt Marius Victorinus, nur legt der letztere einen Ton darauf, dass der Vers gewöhnlich aus 2 Kola besteht. p. 71: Quidam adiungunt stichum i. e. versum sub huiusmodi differentia, ut sit

_ ⏑ _ ⏑ _ ⏑ _
⏑ _ ⏑ _ ⏑ _ ⏑ _
_ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _ _
⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _ _
_ ⏑ ⏑ _ ⏑ ⏑ _
_ ⏑ ⏑ _ _

Solche Kola kommen nur selten als selbständige *μέτρα* vor, gewöhnlich einem *στίχος* als *ἐπῳδικόν* nachfolgend:

στίχος: *Ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη*
κόμμα: *ἀχνυμένη σκυτάλη.*

Wo aber solche kleine *μέτρα μονόκωλα* ohne durch andere unterbrochen zu sein auf einander folgen, da sagte man nicht (wie es nach dieser Terminologie eigentlich nothwendig gewesen wäre), dass diese Composition *κατὰ κόμμα* oder *κατὰ κῶλα*, sondern dass sie *κατὰ στίχον* geschrieben sei, z. B.

κατὰ στίχ. *Ἄγετ' ὦ Σπάρτας εὔανδροι*
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν
λαιᾷ μὲν ἴτυν προβάλεσθε κτλ.
κατὰ στίχ. *Ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι,*
πάρεστι γάρ, μαχέσθω κτλ.

Vgl. Heph. p. 65: *καίπερ κατὰ κόμμα γεγραμμένα κατὰ στίχον γεγράφθαι φαμέν.*

Ὑπέρμετρα.

Trotzdem Hephaestions Angabe über die das Metron schliessende *τελεία λέξις* und *συλλαβὴ ἀδιάφορος* den Begriff des *μέτρον* auf kein bestimmtes Megethos beschränkt, lässt er in seinem Encheiridion doch nur diejenigen *μέτρα*, welche nach dem zuvor Angegebenen als *στίχοι* oder *κῶλα* (*κόμματα*) zu benennen sind, als *μέτρα* gelten. Grössere *μέτρα* nennt er *ὑπέρμετρα*. Als Grenze gibt er an das *μέγεθος τριακοντάσημον*, das 30-zeitige *μέτρον*; was diese Grenze überschreitet, ist ein *ὑπέρμετρον*. So sagt er p. 42, dass Einige (Alkman) auch ein *ἑξάμετρον παιωνικόν* gebildet hätten, „*δύναται δὲ καὶ μέχρι τοῦ ἑξαμέτρου προκόπτειν τὸ μέτρον* (*παιωνικὸν*) *διὰ τὸ τριακοντάσημον μὴ ὑπερβάλλειν.*“ Mar. Vict. 112: intra triginta tempora versus habeatur. Diese Grenzbestimmung ist dem anapästischen

---

versus qui excedit dimetrum, colon autem et comma intra dimetrum unde et hemistichium dicitur. Ibid.: Omnis autem versus *κατὰ τὸ πλεῖστον* in duo cola dividitur. p. 111: Traditum est enim colon intra decem et octo tempora esse debere, metrum autem ex duobus colis subsistere.

τετράμετρον, dessen Silben von den Metrikern nur ein- oder zweizeitig gemessen werden und welches nach dieser Messung 30-zeitig ist, entnommen. Das πεντάμετρον τροχαϊκόν

ἔρχεται πολὺς μὲν Αἰγεῖον διατμήξας ἀπ' οἰνηρῆς Χίου

‒ ◡ ‒ ◡, ‒ ◡ ‒ ‒, ‒ ◡ ‒ ‒, ‒ ◡ ‒ ‒, ‒ ◡ ‒

hat nach dieser zwar gegen das wahre rhythmische Megethos verstossenden, aber von den Metrikern allgemein angewandten Methode der Silbenmessung 32 χρόνοι und ist daher, wie Hephaest. p. 20 will, ein ὑπέρμετρον. Das schol. Heph. p. 199 sagt vom 30-zeitigen Megethos: ἕως τούτου δὲ προβαίνει ἡ ποσότης τῶν ἐν τοῖς στίχοις χρόνων κατὰ Ἡφαιστίωνα, es setzt aber hinzu, dass ein anderer Metriker als Grenze das 32-zeitige Megethos aufgestellt habe, ἐπεὶ καθ' ἕτερον ἕως λβʹ. Dieser zweiten (um 2 χρόνοι πρῶτοι differirenden) Grenzbestimmung gedenkt auch die Metrik des Aristides p. 50: τὰ δὲ κατὰ διποδίαν ἢ συζυγίαν καὶ προχωρεῖ ἕως λʹ χρόνων ἢ ὀλίγῳ πλειόνων. Ebenso Mar. Vict. p. 111: Quidam inductis tetrametris ... ausi sunt contra praescriptum triginta temporum duo adiicere. Diejenigen, welche diese zweite Grenzbestimmung annehmen, nehmen Rücksicht auf das 32-zeitige τετράμετρον δακτυλικόν (Στησιχόρειον), welches in Hephaestions Encheiridion übergangen wird:

‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ | ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ◡ ◡ ‒ ‒

Die über den anapästischen oder daktylischen Tetrameter, d. i. die über die grössten dikolischen Metra oder στίχοι hinausgehenden μεγέθη, sind also nach Hephaestion keine „μέτρα“, sondern ὑπέρμετρα. Vgl. auch schol. Heph. p. 157. Andere Metriker gebrauchen für diese grösseren μεγέθη den Terminus περίοδοι. Schol. Heph. p. 147: οὐκ ἐνδέχεται στίχον ⟨μείζονα ἢ⟩ τριακοντάσημον εἶναι, ἀλλ' εἰ εὑρεθείη, περίοδος καλεῖται. Mar. Vict. p. 72: Περίοδος dicitur omnis hexametri versus modum excedens, unde ea quae modum et mensuram habent, μέτρα dicta sunt, d. h. dasjenige „μέτρον“, welches die grösste Zahl von βάσεις enthält, ist das daktylische (auch das päonische) ἑξάμετρον; was eine grössere Zahl von βάσεις hat, also das ἑπτάμετρον, ὀκτάμετρον u. s. w., ist eine περίοδος. Aber auch das ἑξάμετρον, wenn es nach dipodischen βάσεις gemessen wird, ist nach Mar. Vict. eine περίοδος. So sagt er p. 103 von dem anapaesticum „apud Accium“:

inclyte, parva | praedite patria, || nomine celebri, | claroque potens || pectore Achivis | classibus auctor ||

quae periodus circa sex versatur dipodias. Diese 6 dipodiae anapaesticae bilden eine *περίοδος τρίκωλος*; das „*μέτρον*" kann nicht grösser als ein *δίκωλον* sein, vgl. p. 111: traditum est enim ... metrum ex duobus colis subsistere nec provehi longius oportere. Man schreibt solche Perioden gewöhnlich nicht in der Weise, wie wir es in der vorliegenden anapästischen gethan haben, sondern so, dass jedes *κῶλον* eine Zeile für sich einnimmt.

Nach Marius Victor. p. 71 würde die längste Bildung dieser Art eine *περίοδος πεντάκωλος* sein, denn er sagt: maximum vero usque ad periodum decametrum porrigetur. Aber diese Angabe ist unrichtig, wenn sie sich auf die Compositionen griechischer Dichter beziehen soll, denn hier kommen noch ungleich längere Perioden vor. Marius Victorinus hat dabei die römischen Lyriker im Auge, und für diese ist das, was er sagt, völlig in der Ordnung. Denn bei diesen kommt keine längere Periode vor als das decametrum ionicum des Horat. Carm. 3, 12:

> Miserarum est | neque amori ‖ dare ludum | neque dulci ‖ mala vino
> lavere aut ex|animari ‖ metuentes ‖ patruae ver|bera linguae.

Auch die längsten der von Catull gebildeten glyconeischen Perioden sind nach antiker Messung *δεκάμετροι*.

Die *περίοδος τρίκωλος*, *τετράκωλος*, *πεντάκωλος* u. s. w. ist niemals *στίχος* oder Vers genannt worden. Nur missbräuchlich hat einmal ein Dichter selber in der Licenz des poetischen Ausdrucks eine solche Bildung *στίχος* genannt. Mar. Vict. p. 111 berichtet nämlich: Boiscum Cyzicenum supergressum hexametri legem (also ein *ὑπέρμετρον* oder eine *περίοδος* bildend) iambicum metrum in octametrum extendisse sub huiusmodi epigrammate:

> *Βοΐσκος ὅδ' ἀπὸ Κυζικοῦ | παντὸς γραφεὺς ποιήματος | τὸν ὀκτάπουν*
> *εὑρὼν στίχον | Φοίβῳ τίθησι δῶρον* ‖.

Schon der Ausdruck *ὀκτάπουν* für *ὀκτάμετρον* zeigt, dass sich Boiskos hier nicht in der strengen metrischen Terminologie bewegt. Uebrigens überhebt er sich in seinem Selbstlobe, wenn er sich den Erfinder dieser metrischen Bildung nennt; denn bei den alten Komikern kommen genug dergleichen *ἰαμβικὰ ὀκτάμετρα* vor.

Es wird sich nun aber alsbald zeigen, dass *περίοδος* nicht der specifische Name für diese aus mehr als 2 *κῶλα* bestehenden Bildungen ist, denn auch *μέτρα δίκωλα* und *μονόκωλα* werden *περίοδοι* genannt. Wollen wir einen gemeinsamen Namen

für, so müssen wir das Hephaestioneische ὑπέρμετρον
sthalten. Ein metrisches Megethos, welches über das ana-
stische, iambische, trochäische, daktylische τετράμετρον hinaus-
ht, ist ein ὑπέρμετρον ἀναπαιστικόν, ἰαμβικόν, τροχαϊκόν, δακτυ-
ιόν u. s. w. Ein anderer vielleicht älterer Name dafür ist μακρόν.
t diesem Ausdrucke wird nämlich das auf die ἀναπαιστικὰ τετρά-
τρα der komischen Parabase folgende ἀναπαιστικὸν ὑπέρμετρον
zeichnet; aber schwerlich ist anzunehmen, dass er blos auf das
apästische Hypermetron der Parabase beschränkt war. Auf das
έρμετρον bezieht sich auch der Ausdruck συνάφεια. Terent. Maur.
12: metron autem (ionicum) non versibus numero aut pedum
artant, sed continuo carmine quia pedes gemelli*) urgent brevibus
numero iugando longas, idcirco vocari voluerunt συνάφειαν.
denkt hier zunächst an die Ionici in Horat. Carm. 3, 12**),
er auch bei den Griechen zerfällt die ionische Strophe nur
ten in στίχοι, gewöhnlich bildet sie eine einzige lange περί-
ος. Dann setzt er hinzu: Anapaestica fiunt itidem per συν-
ειαν. Dies sind die περίοδοι ἀναπαιστικαὶ τρίκωλοι, πεντά-
λοι u. s. w. Auch in einer späteren Stelle v. 2070 ff. spricht
rentianus von der synaphia der ionica a minore***).

Der Ausdruck ὑπέρμετρον eignet sich von allen am besten
r Bezeichnung der längeren metrischen Bildungen. Das δί-
τρον ἰαμβικόν ist eine als selbständiges μέτρον fungirende
nbische Tetrapodie, nach der strengen Terminologie der Alten
in στίχος, sondern ein κῶλον oder κόμμα, — das τρίμετρον
μβικόν ist ein στίχος μονόκωλος, eine als μέτρον fungirende
xapodische Reihe, — das τετράμετρον ἰαμβικόν ist ein
nbischer στίχος δίκωλος, aus 2 tetrapodischen Reihen bestehend
ir dürfen nicht sagen aus 2 δίμετρα, denn δίμετρον heisst die
nbische Tetrapodie nur dann, wenn sie ein selbständiges μέτρον
), — das ὑπέρμετρον ἰαμβικόν ist jede das τετράμετρον
ιβικόν überschreitende iambische Periode. Durch ὑπέρμετρον

---

*) Er vertritt die Ansicht, dass der ionicus eine dipodia aus dem
rachys und spondeus sei.

**) Schol. Cruq. ad Horat. Carm. 3, 12, 1: Synapheia vocatur, quia
ı pedum, sed sensus fine concluditur.

***) Den Ausdruck στάσιμα, welchen Mar. Victor. p. 103 zweimal als
onym mit περίοδος ὑπέρμετρος gebraucht („periodi sive stasima"), soll
hl das „continuirlich Verweilende" („ohne Unterbrechung sich lang Hin-
ıende") bezeichnen.

wird allerdings nicht die Anzahl der darin enthaltenen κῶλα und βάσεις bezeichnet; aber das ist für die Praxis in den meisten Fällen auch gleichgültig, denn die meisten hypermetrischen Bildungen, wie sie von den Komikern und Tragikern angewandt werden, haben eben die Eigenthümlichkeit, dass sie in Beziehung auf das Megethos ἀπεριόριστοι sind. Hephaestion p. 71 bezeichnet die bei den Tragikern so häufigen Partien aus längeren anapästischen Perioden (aus ἀναπαιστικὰ ὑπέρμετρα) mit dem Ausdrucke: συστήματα ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους, eben weil die μεγέθη der auf einander folgenden ὑπέρμετρα ungleich sind: man lässt anapästische Perioden von 7, 5, 3, 4 κῶλα und dazwischen auch bisweilen ein ἀναπαιστικὸν τετράμετρον auf einander folgen. Das bei den Komikern auf die anapästischen, iambischen, trochäischen Tetrameter als Abschluss der ganzen Partie folgende, im gleichen Rhythmus gehaltene ὑπέρμετρον (es ist immer nur ein einziges, meist sehr lang ausgedehntes ὑπέρμετρον) nennt Hephaestion ein „σύστημα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστον“, weil es der Komiker ad libitum in die Länge zieht.

Die eben genannten Benennungen bei Hephaestion scheinen der Grund zu sein, dass G. Hermann für die längeren Perioden oder die ὑπέρμετρα den Namen System angewandt hat. Die übrigen sind ihm hierin nachgefolgt. Aber diese Bedeutung des Wortes System ist keineswegs die antike. Bei den Alten hat σύστημα eine völlig allgemeine Bedeutung. Jede Strophe heisst System, sie mag aus gleichen oder ungleichen μέτρα gebildet sein, sie mag antistrophisch wiederholt werden oder nicht, — es wird mit diesem Namen eine jede Partie benannt, die nicht κατὰ στίχον componirt ist, d. h. in der nicht derselbe στίχος wie im Epos ohne ein weiteres Princip der Gliederung wiederholt ist. Natürlich müssen die Metriker auch die in ὑπέρμετρα gehaltenen Partien der Tragödie und Komödie, die ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα und die ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους, als συστήματα bezeichnen, weil sie nicht κατὰ στίχον componirt sind. Die antike Bedeutung von System der Hermannschen gegenüber sucht Lachmann wieder einzuführen, wenn er seine Schrift über die tragischen Cantica: „de choricis systematis tragicorum“ betitelt. Es kann gar keine Frage sein, dass, wenn wir in unserer metrischen Kunstsprache nicht ganz willkürlich verfahren und nicht die guten Termini technici der Alten verschmähen wollen, an deren Stelle wir unmöglich bessere setzen können, auch zu der

tiken Bedeutung von System und Hypermetron zurückkehren
issen.

Der Ursprung der Wörter στίχος und ὑπέρμετρον ist all-
mein verständlich. Man nannte στίχος, was in eine Zeile ge-
ırieben werden konnte; ὑπέρμετρον, was darüber hinaus ging.
es deutet darauf hin, dass die alten Dichter erst da eine „ἀπό-
σις“ machten, wo ein μέτρον oder eine Periode zu Ende war.
werden daher auch die längeren Perioden der Cantica und
langen anapästischen, iambischen, trochäischen ὑπέρμετρα,
lche Hephaestion συστήματα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα nennt,
ht so geschrieben haben, wie es in den uns überkommenen
ındschriften der Fall ist, dass nämlich jedes κῶλον eine Reihe
r sich bildet: man schrieb so viel κῶλα der Periode in eine
ile als der Raum gestattete, und was darüber hinausging,
m in die folgende — es war das eben ein ὑπέρμετρον. Hiermit
nun noch nicht gesagt, weshalb man zwar πάτερ Λυκάμβα,
ῖον ἐκφράσω τόδε einen στίχος, aber das folgende kürzere
τρον der Strophe: τίς σὰς παρήειρε φρένας nicht mit dem-
lben Ausdruck στίχος bezeichnete, sondern κῶλον nannte. Dies
ıss ebenfalls in der Art, die μέτρα in Zeilen zu schreiben,
nen Grund haben. Es bleibt da schwerlich eine andere An-
hme übrig, als dass man das kürzere μέτρον weiter nach rechts
ıgerückt hat (es nimmt nicht den ganzen στίχος, d. i. die
nze Zeile ein, vorn ist eine Lücke geblieben). Damit hängt
ch wohl zusammen, dass man gerade diese kleinen μέτρα als
ῳδοί sc. στίχοι bezeichnete. Waren aber die sämmtlichen auf
ıanderfolgenden μέτρα derartige kleine κῶλα (von demselben
hema), so nannte man sie sämmtlich στίχοι, — es war dann
in Grund, das eine κῶλον dem anderen durch Einrücken nach
chts zu subordiniren.

Περίοδος in der allgemeinen Bedeutung.

Wir sehen hieraus, dass der jetzt übliche Gebrauch des
ortes Vers oder στίχος gegen die antiken Metriker verstösst.
ıch herrscht ja gegenwärtig in dem Gebrauche des Wortes
cht einmal Uebereinstimmung. G. Hermann nennt folgende
γέθη „2 versus“:

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ-
σαντα, τὸν πάθει μάθος.

iese Megethe sind nicht einmal 2 selbständige μέτρα, denn das

erste geht nicht auf eine τελεία λέξις aus, sondern es sind zwei ein einziges μέτρον bildende tetrapodische κῶλα: nicht ganze, sondern halbe στίχοι. Erst die Verbindung derselben

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώσαντα, τὸν πάθει μάθος

ist nach der Theorie der Alten ein μέτρον und zwar ein solches μέτρον, welches den speciellen Namen στίχος führt. Die folgende Reihe jener Aeschyleischen Strophe

θέντα κυρίως ἔχειν

ist ein selbständiges μέτρον, aber sie ist kein στίχος zu nennen, sondern ist nur ein κόμμα (oder „abusive" κῶλον). Bei G. Hermann sind die angeblichen „Verse" der Cantica nichts anderes als κῶλα im Sinne der Alten (wie nach Dionys. de comp. verb. 20. 21 Pindar und Simonides in κῶλα eingetheilt waren).

Es ist ein grosses Verdienst von Boeckh, dass er den antiken Begriff des „Metron" aus der Tradition der alten Metriker hervorgezogen hat. Boeckh theilt nach „μέτρα" ab. Jedoch sind manche dieser „μέτρα (wie Boeckh sagt) oder Verse" nach Hephaestioneischer Terminologie ὑπέρμετρα, z. B.

κεῖνος ἀνήρ, ἐπικύρσαις, ἀφθόνων ἀστῶν ἐν ἱμερταῖς ἀοιδαῖς.
εἶπεν ἐν Θήβαισι τοιοῦτόν τι ἔπος· Ποθέω στρατιᾶς ὀφθαλμὸν ἐμᾶς.

Nach der Terminologie der Alten dürfen wir diese ὑπέρμετρα nicht μέτρα, aber auch nicht στίχοι oder Verse nennen, denn der στίχος ist ein μέτρον „οὔτε ἔλαττον τριῶν συζυγιῶν οὔτε μεῖζον τεσσάρων" Heph. p. 64. Aus diesem Grunde dürfen wir auch μέτρα wie folgende:

εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν
ἔλδεαι, φίλον ἦτορ

nicht στίχοι oder versus nennen; es sind μέτρα, aber keine στίχοι, sondern κόμματα oder („abusive") κῶλα. Wollen wir einen gemeinsamen Namen für alle diese verschiedenen μεγέθη, so kann das nur der von den Späteren auf das „ὑπέρμετρον"*) beschränkte

*) Hephaestions Worte p. 20 W. lauten: Καὶ τῷ πενταμέτρῳ δέ, καίπερ ὄντι ὑπερμέτρῳ, πολλοὺς κεχρῆσθαι συμβέβηκε· οἷόν ἐστι καὶ τὸ Καλλιμάχου

ἔρχεται πολὺς μὲν Αἰγαῖον διατμήξας ἀπ' οἰνηρῆς Χίου.

„Auch das Pentametron, obwohl es hypermetrisch ist, ist von Kallimachus u. a. angewandt." Das Wort ὑπέρμετρον ist ein Adjectivum, „καίπερ ὄντι (μεγέθει) ὑπερμέτρῳ". Ein jedes Adjectivum lässt sich zugleich als substantivirtes Adjectivum auffassen. „Auch das Pentametron, obwohl es ein Hypermetron ist." So die zweite Auflage unserer Metrik. Julius Caesar will den substantivirten Gebrauch nicht gelten lassen. Ich halte die Sache für

sdruck *περίοδος* sein. Nach den ausdrücklichen Zeugnissen
: alten Pindarscholien (nicht der neueren metrischen Scholien
Pindar) wird nämlich auch für *μέτρον* der Terminus *περίοδος*
braucht. Zu Ol. 11 (10), 21

πελώριον ὁρμάσαι κλέος ἀνὴρ | θεοῦ σὺν παλάμᾳ
⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ ⏑ ⏑ – | ⏑ – – ⏑ ⏑ –

en wir das schol.: *τὰ δύο* (sc. *κῶλα*) *μία ἐστὶ περίοδος ιζ'*
λλαβῶν. Ferner zu Ol. 9, 89

οἷον δ' ἐν Μαραθῶνι | συλαθεὶς ἀγενείων
– – – ⏑ ⏑ – ⏑̄ | – – – ⏑ ⏑ – –

s schol.: *τὰ δύο μία ἐστὶ περίοδος*. Dieselbe Bemerkung wird
derselben Ode zu v. 84 wiederholt. Dies sind äusserst wichtige
ste älterer metrischer Doctrin, und mit Recht macht Boeckh
der Vorrede zu den scholl. p. XXXII geltend, dass man diesem
richte zufolge in der früheren Zeit die *μεγέθη* nicht wie
äterhin blos nach *κῶλα*, sondern auch nach den grösseren
schnitten, deren Theile die *κῶλα* waren, eintheilte. Vgl. Verrius
accus bei Festus s. h. v. Perihodos dicitur et in carmine lyrico
rs quaedam et in soluta oratione verbis circumscripta sententia.
ach der metrischen Terminologie der älteren alexandrinischen
ammatiker bezeichnet also *περίοδος* auch dasjenige, was die
äteren *μέτρον* nennen, und ist noch nicht auf das *ὑπέρμετρον*
schränkt.

Gerade die ältesten Termini technici der Metriker, wie *πούς*,
νος, *κῶλον* u. s. w., finden wir auch in der Kunstsprache der
ythmiker wieder. Auch das Wort *περίοδος* sollte dort zu er-
rten sein. Können wir dasselbe auch nicht aus den erhaltenen
agmenten des Aristoxenus nachweisen, so ist es dennoch älter
Aristoxenus. Denn von dem eine Generation älteren Thrasy-
achus aus Chalcedon wird bei Suid. s. h. v. überliefert: *Πρῶτος
ρίοδον καὶ κῶλον κατέδειξε καὶ τὸν νῦν ῥητορικῆς τρόπον
ηγήσατο*. Thrasymachus also hat die Termini *περίοδος*, *κῶλον*,
μμα u. s. w. in die Kunstsprache der rhetorischen Theorie ein-
führt, — aber gewiss nicht etwa erfunden, sondern aus der

---

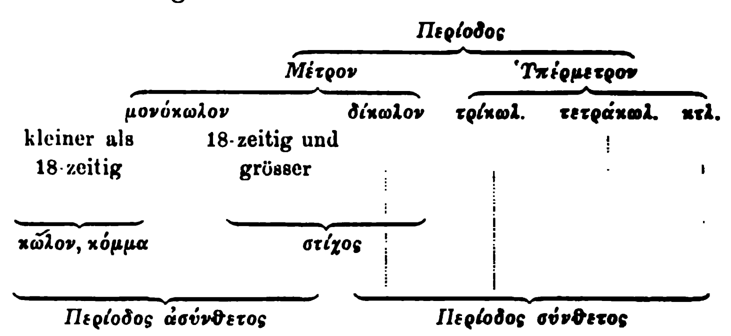
bstverständlich: man muss froh sein, auf die Ueberlieferung des Hephae-
oneischen Encheiridions hin endlich einen Terminus technicus für die
trischen Megethe der dramatischen und lyrischen Cantica, welche das
rametron überschreiten und deshalb nach genauem Sprachgebrauche
der Metra, noch (wie Boeckh sagt) Verse genannt werden können, ge-
den zu haben.

Terminologie der musischen Kunst auf die Rhetorik übertragen*). Bei den Rhetoren besteht eine Eintheilung der περίοδοι in περίοδοι ἀσύνθετοι oder ἁπλαῖ und περίοδοι σύνθετοι. Die περίοδος ἀσύνθετος ist eine μονόκωλος, die περίοδος σύνθετος eine aus mehreren κῶλα bestehende δίκωλος, τρίκωλος, τετράκωλος. Dass auch diese Nomenclatur aus der alten rhythmisch-metrischen Kunstsprache in die Rhetorik übergegangen ist und sich ursprünglich auf die rhythmischen und metrischen περίοδοι bezog, dies geht auch aus der in der Metrik des Aristides p. 50 noch erhaltenen Eintheilung in μέτρα ἁπλᾶ (d. i. μόνοκωλα) und σύνθετα (d. i. δίκωλα), hervor. Wir können hiernach sagen:

das entweder als κῶλον oder als στίχος geltende μέτρον μονόκωλον (ἁπλοῦν Aristid.) hiess früher auch περίοδος ἀσύνθετος μονόκωλος;

das stets als στίχος geltende μέτρον δίκωλον (σύνθετον Aristid.) hiess περίοδος σύνθετος δίκωλος und wird auch noch in den alten Pindar-Scholien so genannt;

das ὑπέρμετρον hiess nach der Zahl der in ihm enthaltenen Kola περίοδος σύνθετος τρίκωλος, τετράκωλος u. s. w., und führt auch noch bei späteren Metrikern (schol. Hephaest., Mar. Victor.) den Namen περίοδος. — Die gesammte Terminologie lässt sich in folgende Tabelle vereinen:



Schliesslich sind hier noch zwei andere Bedeutungen des Wortes περίοδος bei den Metrikern anzuführen:

1) Περίοδος ist irgend eine in sich abgeschlossene Gruppe stichisch gebrauchter Verse, z. B. iambischer Trimeter (sehr häufig in den metrischen scholl. zu Euripides), oder als eine

*) Dies muss auch von dem Ausdruck ἀπόθεσις gelten, womit sowohl der Abschluss der rhetorischen wie der metrischen Periode (des μέτρον oder ὑπέρμετρον) bezeichnet wird.

systematische Gruppe, z. B. das *ἐπίρρημα* oder die *ᾠδή* in der Parabase (Hephaest. p. 71);

2) *Περίοδος* als ein die Dipodie überschreitendes *μέγεθος*. Mar. Vict. 71 Periodus ... compositio pedem trium vel quatuor vel complurium similium atque absimilium ad id rediens unde exordium sumpsit. Also nur die Monopodie und die Dipodie oder Syzygie im Sinne der Metriker wird hier unter den Begriff der Periode nicht eingeschlossen. Dabei ist aber wohl zu bedenken, dass der einzelne Ionicus und der einzelne Päon als Syzygie oder Dipodie gilt; zwei Ionici und zwei Päone gehören dagegen nach der Terminologie der Metriker schon unter die Kategorie der quatuor pedes, können also unter den Begriff der Periode fallen. Dasselbe lesen wir nun in der aus der Quelle B stammenden Partie der Aristideischen Rhythmik: *συζυγία μὲν οὖν ἐστι δύο ποδῶν ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων σύνθεσις* (– ◡ ◡ –, ◡ – – ◡, ◡ ◡ – –, – – ◡ ◡), *περίοδος δὲ πλειόνων*. Nach dem Wortlaut dieser Stelle müssen wir zu *πλειόνων* ergänzen: *ἁπλῶν καὶ ἀνομοίων*, so dass die *περίοδος* nicht der Ausdruck für ein aus gleichen *πόδες* bestehendes *κῶλον* oder *κόμμα* wäre, z. B. nicht für – ◡ ◡ – ◡ ◡ – –, – ◡ – ◡ – ◡ –; und hiermit übereinstimmend gebraucht Aristides denselben auch im weiteren Fortgange seiner Darstellung nicht nur für *κῶλα καθαρά* oder *μονοειδῆ*, sondern nur für *κῶλα μικτά*, z. B.

◡ – ◡ ◡ – ◡   – ◡ – ◡ ◡ – ◡ –
◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ –   – ◡◡ – ◡ – ◡ –

Aber diese Beschränkung auf *ἀνόμοιοι πόδες* passt nicht zu der Definition des Victorinus, der ausdrücklich sagt: complurium similium atque absimilium compositio, wonach man für das griechische Original, auf welches die Darstellung des Victorinus in letzter Instanz zurückgeht, den Ausdruck *πλειόνων ὁμοίων ἢ ἀνομοίων* voraussetzen muss. Mit Aristides stimmt Hephaestion. Im Abschnitte *περὶ ποιήματος* stellt er die Ausdrücke *πούς, συζυγία, περίοδος* zusammen und zwar als die Masseinheit eines als *σύστημα ἐξ ὁμοίων* fungirenden Hypermetrons. Er kann damit nur metrische Bildungen verstanden haben wie (Bergk poet. lyr. III[4] p. 673)

τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας | στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου ...

Ein jedes *προσοδιακόν* ist hier eine *περίοδος*. Auch nach der obigen Stelle des Aristides kam dem *προσοδιακόν* die Bezeichnung *περίοδος* zu.

§ 29.

Στροφή, ἀντίστροφος, περικοπή.

Nachdem wir im vorausgehenden Paragraph die einzelnen Perioden oder Metra nach ihren rhythmischen Bestandtheilen behandelt, haben wir nunmehr auf die Composition der Metra zu einem grösseren rhythmischen Ganzen einzugehen. Hiervon reden die alten Metriker in dem Abschnitte περὶ ποιήματος, und wenn gleich die auf uns gekommenen metrischen Elementarbücher diesen Stoff nur sehr aphoristisch behandeln, so müssen wir dennoch, wie sonst überall, so auch hier, von der uns vorliegenden Tradition ausgehen. Die Hauptquelle sind die beiden Darstellungen περὶ ποιήματος am Ende des Hephaestioneischen Encheiridions p. 59 u. 64 ff., über deren Verhältniss zu einander das Vorwort zu vergleichen ist. Viel kürzer ist die Darstellung περὶ ποιήματος am Ende der Aristideischen Metrik p. 58 und im ersten Buche des Marius Victorinus p. 74—79.

Hephaestion unterscheidet zwei oberste Gattungen (γένη) der metrischen Compositionen. Es reiht sich nämlich entweder erstens ein und dasselbe Metrum ohne durch andere Metra unterbrochen zu sein (dies nennt Marius Victorinus ἀμετάβολον) an das andere, ohne dass hier andere als die bald an dieser bald an jener Stelle durch den Sinn gegebenen Abschnitte zu unterscheiden sind. Diese Compositionsart heisst κατὰ στίχον (bei Späteren auch στιχηρόν Tzetz.), stichische Composition. Es ist dies die metrische Form der epischen Poesie, in der sich ohne Unterbrechung ein daktylischer Hexameter an den anderen reiht. Mit Rücksicht auf die Gleichheit der Verse können wir sie auch isometrisch oder wie Marius Victorinus ametabolisch nennen.

Oder es bilden zweitens die aufeinander folgenden Metra bestimmte leicht unterscheidbare Gruppen, deren Ende zwar häufig, aber keineswegs überall mit einem Sinnesabschnitte zusammenfällt. Eine solche Gruppe heisst σύστημα; wir können dabei vorerst an den uns geläufigen Begriff der Strophe denken, obwohl die Strophe nur eine besondere Art des Systems ist. Das System besteht gewöhnlich aus ungleichen Metren (μέτρα μεταβολικά Mar. Victor.), bisweilen aber auch wie die stichische Composition aus gleichen oder ametabolischen Metren. Diese Compositionsart wird κατὰ σύστημα oder κατὰ συστήματα, systematische Composition genannt. Sie ist die Form der lyrischen Poesie, ob-

wohl auch hier die stichische Composition, wie wir sehen werden, keineswegs unerhört ist.

Es können nun aber auch drittens beide γένη der Compositionsform, die stichische und systematische, mit einander verbunden sein, wofür Hephaestion den Terminus γενικῶς μικτά (sc. ποιήματα) überliefert. Dies ist der Fall in der dramatischen Poesie, in welcher stichisch geordnete dialogische Partien und systematisch geordnete melische Partien mit einander abwechseln. Blos in der neueren Komödie der Griechen kommt, wie Hephaestion p. 65 und Mar. Victor. a. a. O. bemerkt, ein solcher Wechsel nicht vor. Die letztere ist nach den Aufgaben der melischen Partien gleich dem Epos eine stichisch angeordnete Composition, unterscheidet sich aber von dieser dadurch, dass sie stichische Partien von Trimetern mit stichischen Partien von Tetrametern abwechseln lässt, während das Epos immer dasselbe Metrum innehält*). Daher nennt nachher Hephaestion das Epos ein κατὰ στίχον ἄμικτον, ein Werk der neueren Komödie κατὰ στίχον μικτόν. — Aber nicht blos dramatische, sondern auch epische Dichtungen können γενικὰ μικτά sein, nämlich dann, wenn in die κατὰ στίχον gehaltene epische Erzählung Gesang-Partien in systematischer Gliederung eingeschaltet sind, wie dies in den Dichtungen der Bukoliker, des Catull und Virgil nicht selten der Fall ist.

Gleichsam als Anhang fügt Hephaestion diesen Compositionsformen noch die γενικὰ κοινά (= κατὰ γένος κοινά) hinzu. Darunter sind die aus ametabolischen oder isometrischen Versen bestehenden Dichtungen verstanden, welche eine doppelte Auffassung der Art verstatten, dass man hier sowohl eine stichische wie eine systematische Compositionsform annehmen kann. Dies ist z. B. nach Hephaestion bei einigen ametabolischen oder isometrischen Gedichten der Sappho der Fall, in denen jedesmal die Gesammtzahl der Verse durch die Zahl 2 theilbar war, und wo man demzufolge eine Composition nach distichischem System oder Strophen anzunehmen hat. Eine solche Gliederung der ametabolischen Metra nach einer bestimmten Verszahl kann zufällig, sie kann aber auch beabsichtigt sein, und im letzteren Falle ist das sogenannte κοινόν nothwendig als eine systematische Composition aufzufassen.

Im Allgemeinen lässt sich hiernach sagen, dass die stichische

*) Höchstens kommt hierzu als drittes noch die aus anapästischen Hypermetra bestehende Partie.

Form der declamatorischen oder recitirenden Poesie (im Epos und dramatischen Dialog), die systematische Form dagegen der melischen Poesie angehört. Schon hieraus ergibt sich ein inniger genetischer Zusammenhang der System- oder Strophenbildung mit der Musik. Da nun ferner als Thatsache festgehalten werden kann, dass im Anfange alle Poesie eine melische war, so folgt daraus, dass die systematische Compositionsform die älteste und ursprünglichste ist und dass die stichische Compositionsform gleichsam als Auflösung der systematischen Gliederung angesehen werden muss. So ist auch bei den mit den Griechen verwandten Völkern die älteste Form der Poesie nachweislich eine systematische oder strophische. Dass die uns von den Griechen überkommene älteste Poesie eine stichische ist, wird wohl schwerlich gegen die Priorität der systematischen Composition als Einwand geltend gemacht werden können.

Wir lassen nunmehr die von Hephaestion angegebenen einzelnen Arten der systematischen Composition folgen.

I. *Τὰ κατὰ σχέσιν* (sc. *ᾄσματα*), Gedichte mit antistrophischer Responsion.

Die metrische Responsion zwischen Strophe und Antistrophe heisst *ἀνταπόδοσις* oder *ἀνακύκλησις* Heph. p. 66. Hephaestion nennt folgende Arten antistrophisch gegliederter Gedichte:

1. *Μονοστροφικά*, monostrophische Gedichte sind diejenigen, welche von Anfang bis zu Ende aus der Wiederholung eines und desselben Systemes oder, was hier dasselbe ist, einer und derselben Strophe bestehen. Sie lassen sich durch folgendes Schema bezeichnen

α α α α α . . . . ,

wobei ein jeder Buchstabe eine Strophe andeutet. In den von den Alexandrinern veranstalteten *ἐκδόσεις* war am Ende einer jeden Strophe als äussere Bezeichnung eine *παράγραφος* — gesetzt, an das Ende des ganzen monostrophischen Gedichtes eine *κορωνίς* ⊐. So berichtet Hephaestion p. 74. Er fügt hinzu p. 75, dass man an Stelle der das Ende des Gedichtes bezeichnenden *κορωνίς* auch den *ἀστερίσκος* ⋇ zu setzen pflege, insbesondere geschehe dies in der Aristophaneischen Ausgabe des Alkaios, wenn das folgende Gedicht einem anderen Metrum angehört.

Als eine Nebenform der monostrophischen Composition ist ein solches Gedicht anzusehen, welches sowohl im Anfange wie

am Ende monostrophisch gegliedert ist, wo aber die Strophen des Endes einem andern Schema als die Strophen des Anfanges angehören. Heph. p. 75. So enthielt ein Lied des Alkman in der ersten Hälfte sieben Strophen, in der zweiten Hälfte sieben nach einem andern Schema gebildete Strophen:

α α α α α α α β β β β β β β.

In den alten Ausgaben war hier an der Stelle wo das zweite Strophenschema eintrat, als Zeichen der μεταβολή die sog. ἔξω νενευκυῖα διπλῆ < gesetzt.

2. Ἐπῳδικά, epodische Gedichte. Sie zerfallen in mehrere aus verschiedenen Systemen bestehende Abschnitte oder περικοπαί Heph. p. 75; es lassen sich dieselben daher auch als κατὰ περικοπὴν ᾄσματα bezeichnen Heph. a. a. O. Der zuerst angeführte Name ἐπῳδικά ist von der hauptsächlichsten der Unterarten, in welche diese Klasse von Gedichten zerfällt, entlehnt worden. Diese Unterarten sind nämlich folgende:

a. ἐπῳδικά im engeren oder eigentlichen Sinne. Jede einzelne Perikope besteht hier aus drei Systemen, von denen die beiden ersten demselben metrischen Schema angehören, während das dritte System von den beiden ersten verschieden ist:

α α β.

Das erste System (α) heisst στροφή, das zweite (α) ἀντιστροφή, das dritte (β) ἐπῳδός (als Femininum sc. στροφή), die ganze Perikope heisst τριὰς ἐπῳδική. Das ganze Gedicht besteht aus mehreren im metrischen Schema einander gleichen Perikopen:

α α β α α β α α β . . .

b. προῳδικά. Hier besteht die Perikope aus drei Systemen, von denen die beiden letzteren einander gleich, dem ersten System aber ungleich sind:

α β β.

c. μεσῳδικά. Hier hat die Perikope folgende Form:

α β α

d. h. ein in der Mitte stehendes System ist von zwei einander gleichen Systemen umgeben.

d. παλινῳδικά. Die Perikope besteht aus vier Systemen, von denen das erste dem vierten, das zweite dem dritten gleich ist:

α β β α.

e. περιῳδικά. Die Perikope ist hier der vorhergenannten palinodischen ähnlich, der Unterschied von ihr besteht nur darin,

dass das erste dem letzten System ungleich ist (also nicht zwei, sondern drei verschiedene metrische Schemata enthält):

α β β γ.

Die drei ersten dieser Compositionsarten bestehen, wie die kleinere Hephaestioneische Darstellung *περὶ ποιήματος* p. 62 bemerkt, aus triadischen Perikopen; in den beiden letzteren wird die Trias überschritten (*ταῦτα μὲν οὖν καὶ ἐν τριάσιν ὁρᾶται· ἐὰν δὲ ὑπερεξαγάγῃ τὴν τριάδα, γίνονται καὶ ἄλλαι ἰδέαι δύο*, nämlich die palinodische und periodische).

3. *Ἄισματα κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ*. In der vorausgehenden Klasse (2.) enthielt jede Perikope mindestens zwei einander gleiche Systeme oder Theile, hier sind die einzelnen Systeme oder *μέρη* einander ungleich, daher der Name „*ποίημα κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές*“ (vgl. schol. Heph. 220. 22). Die kürzere Darstellung des Hephaestion p. 62 gebraucht an dieser Stelle für die in der Perikope enthaltenen Systeme oder Theile den Ausdruck *περίοδοι*. Sie bemerkt ferner, dass die Perikope eine dyadische oder triadische oder tetradische u. s. w. sein könne, d. h. dass sie nicht blos aus zwei, sondern auch aus drei oder vier einander ungleichen Systemen oder Perioden bestehe. Das ganze Gedicht enthält entweder zwei oder mehrere einander gleiche Perikopen dieser Art, vgl. die umfassendere Darstellung Hephaestions p. 69 „*ὥστε τὰ μὲν ἐν ἑκατέρᾳ ἢ ἑκάστῃ περικοπῇ συστήματα ἀνόμοια εἶναι ἀλλήλοις*“ u. s. w. Ein nur zwei Perikopen enthaltendes Gedicht kann demnach folgende Compositionsformen haben:

δυαδικόν α β, α β,
τριαδικόν α β γ, α β γ,
τετραδικόν α β γ δ, α β γ δ.

Zu berücksichtigen ist hier noch eine in der ausführlicheren Darstellung des Hephaestion enthaltene Stelle p. 68. Nachdem hier nämlich die erste Unterart der zweiten Klasse (2a) definirt ist, heisst es: *δηλονότι ἐπ' ἔλαττον μέντοι τοῦ τῶν τριῶν ἀριθμοῦ οὐκ ἂν γένοιτό τι τοιοῦτον, ἐπὶ πλεῖον δὲ οὐδὲν αὐτὸ κωλύει ἐκτείνεσθαι· γίνεται γὰρ ὥσπερ τριὰς ἐπῳδικὴ οὕτω καὶ τετρὰς καὶ πεντὰς καὶ ἐπὶ πλεῖον ὡς τά γε πλεῖστα Πινδάρου καὶ Σιμωνίδου πεποίηται*. Wäre diese Angabe richtig, so müsste es unter den epodischen Gedichten (im engeren Sinne) nicht blos solche geben, welche aus triadischen Perikopen bestehen:

α α β, α α β, . . .

sondern auch Gedichte aus tetradischen, pentadischen und längeren Perikopen:

α α α β, α α α β, . . .
α α α α β, α α α α β, . . .

und in dieser Manier würden die meisten Gedichte des Pindar und Simonides gegliedert sein. Dies ist durchaus unwahrscheinlich, denn in allen 44 erhaltenen Gedichten Pindars ist ausser der selten vorkommenden monostrophischen Gliederung fortwährend die Composition nach epodischen Triaden, aber niemals nach Tetraden oder Pentaden angewandt. Vermuthlich gehört der erste Theil der angeführten Stelle nicht zu den ἐπῳδικά der specielleren Bedeutung, sondern zu den ἐπῳδικά im allgemeineren Sinne (als Gesammtgattung der epodischen, proodischen, mesodischen, palinodischen und periodischen Gliederung), und würde mithin dasselbe sagen wie die bereits oben aus der kürzeren Darstellung angeführten Worte: ταῦτα (epodisch, proodisch, mesodisch) μὲν οὖν καὶ ἐν τριάσιν ὁρᾶται, ἐὰν δὲ ὑπερεξαγάγῃ τὴν τριάδα, γίνονται καὶ ἄλλαι ἰδέαι δύο (palinodisch, periodisch). Der zweite Theil der Stelle: γίνεται γὰρ ὥσπερ τριὰς ἐπῳδικὴ οὕτω καὶ τετράς . . . mit sammt der Berufung auf Pindar und Simonides ist fehlerhafter Zusatz des späteren Bearbeiters dieser Darstellung, wozu dieser durch eine ähnliche ihm vorliegende Stelle veranlasst sein mag, wie wir sie in der kürzeren Darstellung p. 62 bei den κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ vor uns haben: τὰ δὲ τριαδικὰ ὅσα τρεῖς, τὰ δὲ τετραδικὰ ὅσα τέσσαρας καὶ ἐπὶ τῶν ἑξῆς κατὰ τὸν αὐτὸν λόγον.

4. *Ποιήματα ἀντιθετικά*, antithetische Gedichte. Diese Klasse gehört eigentlich nicht unter die systematischen Compositionen, sie umfasst auch lediglich spätere Erzeugnisse der alexandrinischen Zeit, welche die kurze Darstellung Hephaestions selber als Spielereien bezeichnet (p. 63), z. B.: das sogenannte Ei des Simmias. Die ἀντίθεσις bezieht sich nicht auf Systeme, sondern auf Metra oder Verse: der erste Vers des Gedichtes respondirt dem Metrum nach dem letzten, der zweite dem zweitletzten, der dritte dem drittletzten u. s. w.

5. *Ποιήματα κατὰ σχέσιν μικτά.* Dahin gehört ein jedes Gedicht, in welchem zwei oder mehrere der bisher angeführten Compositionsweisen mit einander vereinigt sind z. B.: die monostrophische und die epodische u. s. w. Heph. p. 69 und ausführlicher p. 63 (in der kürzeren Darstellung): *Μικτὰ δὲ κατὰ σχέσιν*

ὅσα ἐκ μερῶν (libb. *μέτρων*) *ἐστιν ἐκ πάντων μὲν κατὰ σχέσιν, ἀνομοίων* (libb. *ὁμοίως*) *δὲ ἀλλήλοις κατὰ τὴν ἰδέαν, ἔκ τε ἐπῳδικῶν καὶ μονοστροφικῶν ἢ κατὰ περικοπὴν* (*ἀνομοιομερῶν* fehlt in den libb.).

6. *Ποιήματα κατὰ σχέσιν κοινά.* Das sind Gedichte, welche eine doppelte Auffassung der strophischen Gliederung zulassen. Die kürzere Darstellung Hephaestions führt als Beispiel hierfür ein Gedicht an, welches sowohl strophisch wie epodisch gegliedert scheinen könnte (wenn man etwa im Pindar Ol. 3 eine jede der kurzen triadischen Perikopen als eine einzige Strophe auffassen wollte, wie dies in der That auch geschehen ist). Die ausführlichere Darstellung p. 69 gibt als Beispiel Anakreons Gedicht auf Artemis, welches beginnt:

Γουνοῦμαί σ' ἐλαφηβόλε,
ξανθὴ παῖ Διός, ἀγρίων
δέσποιν' Ἄρτεμι θηρῶν,
ἥ κου νῦν ἐπὶ Ληθαίου
δίνῃσι θρασυκαρδίων
ἀνδρῶν ἐσκατορᾷς πόλιν
χαίρουσ'· οὐ γὰρ ἀνημέρους
ποιμαίνεις πολιήτας.

Die Ausgaben zur Zeit Hephaestions fassten diese acht Reihen als eine einzige Strophe (*ὀκτάκωλος στροφή*) und das ganze Gedicht als ein monostrophisches auf. Man könnte diese Reihen aber auch als eine dyadische Perikope aus zwei verschiedenen Systemen, das eine von drei, das andere von fünf Gliedern auffassen und somit das Gedicht als ein *κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερές* ansehen. Gerade in einem solchen Falle ist es nicht immer leicht, sich für die eine oder die andere der möglichen Auffassungen zu entscheiden, besonders wenn eine Verschiedenheit der metrischen Gattung (oder bei dramatischen Partien Personenwechsel) vorhanden ist. Vgl. Aeschyl. Sept. 114 ff., 287 ff.

Die gesammten hier von Hephaestion aufgestellten sechs Unterarten oder Kategorien reduciren sich nach Ausscheidung der vierten (der *ἀντιθετικά*, vgl. oben) auf folgende zwei Hauptkategorien:

1. Monostrophische Composition,
2. Perikopen-Composition.
   a) Die Perikope enthält mindestens zwei metrisch gleiche Systeme (epodisch, proodisch, mesodisch; palinodisch, periodisch).

b) Die Perikope enthält nur einander ungleiche Systeme (κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ).

Ein Gedicht folgt entweder nur einer dieser Compositionsarten, oder es sind doch mehrere derselben in ihm vereint; im zweiten Falle ist es ein μικτὸν κατα σχέσιν (im ersteren Falle ein ἁπλοῦν κατὰ σχέσιν).

In den dem Hephaestion vorliegenden Ausgaben war an das Ende eines epodischen Gedichtes der ἀστερίσκος ※ gesetzt, an das Ende einer inlautenden Perikope desselben die κορωνίς ˥. Zwischen die einzelnen Systeme der Perikope (zwischen Strophe und Antistrophe, zwischen Antistrophe und Epode) die παράγραφος —.

2. Ἀπολελυμένα ᾄσματα
(ohne antistrophische Responsion).

Den lyrischen und dramatischen Gesängen, welche irgend eine Art antistrophischer Responsion darbieten, in denen also eine Repetition derselben Melodie stattfindet, steht eine zweite Hauptklasse entgegen, welche wir vom Standpunkte unserer modernen Musik als „durchcomponirte Lieder" bezeichnen können. Hier folgen die einzelnen Partien des Gedichtes verschiedenen Melodien ohne Anwendung der Repetition. Ein modernes Lied dieser Art kann in seinem poetischen Texte immerhin aus Strophe mit Antistrophe bestehen — es folgt dann die Antistrophe einer andern Melodie als die Strophe. In der antiken Canticis aber wird mit Aufgebung des Repetirens der Melodie auch die antistrophische Gliederung des Textes aufgegeben, und dies ist es, was die Alten ἀπολελυμένον nennen.

Eine solche nicht antistrophisch respondirende Partie ist nun nach Hephaestion entweder ein ἀνομοιόστροφον oder ein ἄτμητον.

1. Das ἀνομοιόστροφον ist wiederum entweder
   a. ein ἑτερόστροφον, oder
   b. ein ἀλλοιόστροφον;

das erstere besteht aus zwei, das letztere aus mehr als zwei Systemen, die entweder durch den Inhalt oder durch die metrische Form als verschiedene systematische Gruppen sich von einander sondern lassen; keines von diesen Systemen aber ist dem Metrum nach die Responsion eines andern. Hephaestion p. 70 nennt als Kriterien zur Unterscheidung der einzelnen Systeme 1) den Wechsel

der vortragenden Sänger, sei es dass zwei Solosänger der Bühne mit einander, oder dass ein Solosänger mit dem Chore abwechselt. 2) Eingeschobene Refrains u. dgl. (ἐφύμνια, ἀναφωνήματα). 3) Ein noch sichereres Unterscheidungsmittel ist die verschiedene metrische Gattung zweier auf einander folgender Partien des ἀπολελυμένον, z. B. wenn auf eine ionische eine daktylische Partie folgt, oder wenn bei Gleichheit der metrischen Gattung eine kürzere metrische Reihe als Abschluss eintritt (dies letztere ist es, was Hephaestion a. a. O. durch den Ausdruck „διαιρεῖται ... κατὰ ἐπῳδόν“ bezeichnet). 4) Endlich ist auch die Interpunction hierher zu rechnen, denn gewöhnlich findet am Ende der einzelnen Systeme des Apolelymenons ein Satzende statt, obwohl dies keineswegs immer der Fall ist. — Es darf hier nicht unbemerkt bleiben, dass die Hauptkriterien zur Unterscheidung der einzelnen Systeme in der Melodie lagen und sich aus dem uns vorliegenden blossen poetischen Texte nicht immer mit Sicherheit erkennen lassen. Dies lehren die uns erhaltenen Melodien der Hymnen auf Helios und auf Nemesis, in denen das Ende eines musikalischen Systemes keineswegs mit einer hervortretenden Eigenthümlichkeit des poetischen Textes zusammenfällt.

2. Das ἄτμητον ist nach Hephaestion ein solches ἀπολελυμένον, welches in seinem poetischen Texte keinerlei Merkmale zur Unterscheidung von einzelnen Systemen darbietet und somit ein einziges langes System zu sein scheint. Die soeben herbeigezogenen Lieder auf Helios und Nemesis zeigen deutlich, dass auch das von Hephaestion sogenannte ἄτμητον dennoch der Melodie nach aus verschiedenen Systemen bestehen konnte; nichts desto weniger mochte es auch bisweilen vorkommen, dass ein ἀπολελυμένον nicht blos dem poetischen Texte und dem Metrum nach, sondern auch der Melodie nach als ein einziges nicht in Systeme getheiltes ἄτμητον war.

3. Endlich zieht Hephaestion p. 70 auch noch das ἄστροφον als eine Unterart der ἀπολελυμένα hierher, ja er führt dasselbe sogar noch vor den beiden vorher besprochenen Kategorien auf: „Ἄστροφα μὲν οὖν ἐστι τὰ τηλικούτου μεγέθους ὄντα ἐπ' ἐλάχιστον, ὡς μηδὲ στροφὴν ὅλην εἶναι αὐτὰ ὑπονοητικά“; das Schol. p. 222 nennt als Beispiel eines solchen eine aus nur 3 Kola bestehende Partie. Wir haben hierunter die ganz kurzen, nur Eine oder zwei Zeilen langen Einschaltungen melischer Metra

verstehen, welche sich hin und wieder in den dialogischen
rtien des Dramas vorfinden. Offenbar wurden diese kurzen
nschaltungen nicht recitirt, sondern mit Gesang vorgetragen,
er ihrer Kürze wegen können sie, wie Hephaestion will, nicht
nmal auf den Namen einer vollständigen Strophe oder eines
llständigen Systemes Anspruch machen. Wir haben anzunehmen,
ss nicht blos diese als *ἄστροφον* bezeichneten Reihen, sondern
ss auch die benachbarten Trimeter oder Tetrameter melisch
rgetragen wurden: es ist das sog. *ἄστροφον* also als ein ein-
lner Bestandtheil einer längeren melischen, zum grössten Theile
s stichischen Metren bestehenden Partie anzusehen.

3. Τὰ ἐξ ὁμοίων ᾄσματα.

Diesen Namen führen solche Partien, welche aus hyper-
etrischen Perioden derselben metrischen Bildung bestehen. Das
ufigste Beispiel hierfür sind die hypermetrischen Anapäste der
agödie und Komödie (Hephaestion führt p. 76 die *ἀναπαιστικά*
„*ἃ δὴ ἐν παρόδῳ ὁ χορὸς λέγει*"). Ein jedes System wird
er durch eine einzige bald mehr bald weniger ausgedehnte
riode (oder durch ein einziges Hypermetron) gebildet. Hephae-
on unterscheidet hier wieder zwei Unterarten, von denen die
ne dem *ἀνομοιόστροφον*, die andere dem *ἄτμητον* oder *ἀπολε-
μένα* entspricht.

1. *Τὰ ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους.* Der Name
ριορισμός ist identisch mit demjenigen, was Hephaestion sonst
σύστημα nennt. Die einzelnen Systeme bestehen hier aus hyper-
etrischen Perioden derselben metrischen Bildung (z. B. aus
apästischen Perioden, eine jede mit katalektischem Schlusse),
er das Megethos der einzelnen auf einander folgenden Systeme
ungleich. Es folgt z. B., wie Hephaestion sagt, auf 10 kata-
ktische und Eine katalektische anapästische Syzygie eine Periode,
lche der Qualität nach ganz analog gebildet ist, aber nicht
eselbe Zahl von anapästischen Syzygien enthält u. s. w. Es ist
ernach durchaus nothwendig, dass die Länge der auf einander
genden Systeme eine ungleiche ist, dass hier durchaus keine
tistrophische Gleichförmigkeit stattfindet. Darüber sagt Hephae-
on p. 66: *Ἐξ ὁμοίων δέ ἐστιν ἅπερ ὑπὸ (τοῦ αὐτοῦ) ποδὸς ἢ
ῆς αὐτῆς) συζυγίας ἢ περιόδου καταμετρεῖται ἄνευ ἀριθμοῦ
ος ὡρισμένου· ὡς ἐὰν τεταγμένος ἀριθμὸς ᾖ, οὐκ ἔστιν
ὁμοίων, ἀλλὰ κατὰ σχέσιν.* Zeigt sich also in den einzelnen

auf einander folgenden hypermetrischen Perioden eine bestimmte Zahl der Takte oder Dipodien gewahrt, so ist dies nach der ausdrücklichen Erklärung unserer Quelle nicht eine Composition, welche in die Kategorie der „*ἐξ ὁμοίων*“ gehört, sondern sie ist vielmehr in die Kategorie der *κατὰ σχέσιν* (der antistrophischen Composition) zu verweisen.

Hieraus ergibt sich nun, dass die in Rede stehende Compositionsform der *ἐξ ὁμοίων* nichts anderes ist, als eine specielle Unterart der *ἀπολελυμένα*. Gehören die auf einander folgenden nicht antistrophischen Systeme verschiedenartigen metrischen Bildungen an, so führen sie zusammengenommen schlechthin den Namen *ἀπολελυμένον*; ist es der Fall, dass die auf einander folgenden nicht antistrophisch respondirenden Systeme durchgängig hypermetrische Perioden derselben metrischen Bildung sind, so wird das Ganze nicht *ἀπολελυμένον*, sondern *ἐξ ὁμοίων* genannt. Besser und genauer würde dasselbe als „*ἀπολελυμένον ἐξ ομοίων*“ zu bezeichnen sein. Es kann nämlich auch vorkommen, dass die auf einander folgenden Systeme, welche aus hypermetrischen Perioden derselben metrischen Bildung bestehen, untereinander in irgend welcher antistrophischer Responsion stehen. Ein derartiges Ganze würde passend als ein *κατὰ σχέσιν ἐξ ὁμοίων* zu bezeichnen sein. Dahin gehören manche anapästische Partien der Tragödie, dahin gehören auch lyrische Strophen wie die des von Hephaestion p. 67 angeführten Liedes des Alcäus:

Ἐμὲ δειλάν, ἐμὲ πασᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν.

Das Lied ist monostrophisch, jede Strophe oder, was dasselbe ist, jedes System desselben bildet eine hypermetrische Periode aus 20 ionischen Versfüssen. Hephaestion sagt nur schlechthin, dass es ein *κατὰ σχέσιν* sei; genauer würde es, wie bereits angegeben ist, ein *κατὰ σχέσιν ἐξ ὁμοίων* zu nennen sein.

Unter den *ἀπολελυμένα* gibt es nicht blos *ἀνομοιόστροφα*, welche 2 oder mehrere ungleich lange Systeme umfassen, sondern auch *ἄτμητα*, welche nur ein einziges längeres System enthalten. Ebenso statuirt Hephaestion nicht blos *ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους* (aus 2 oder mehreren ungleich langen Perioden), sondern auch

2. *Τὰ ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα* d. h. Partien, welche nur eine einzige hypermetrische Periode von willkürlich langer Ausdehnung enthalten. An solchen Bildungen ist die Komödie reich, welche

Distichon noch ein iambischer Trimeter
hat Simonides zu einer solchen Bildung
(dem Principe nach hatte er hierfür schon
Vorgänger) und kaum wird man den alten
können, jenes Simonideische Epigramm ein
nennen.

τὰ συστήματα oder κατὰ συστηματικά.

der unter 1, 2 und 3 genannten Hauptkate-
atischen Composition in ein und demselben
in und derselben zusammenhängenden Partie
ichtes mit einander verbunden, so heisst dies
ήματα oder μικτὸν συστηματικόν". So lehrt
(in der kürzeren Darstellung περὶ ποιήματος):
ρος μέν τι ἔχει κατὰ σχέσιν, μέρος δέ τι ἀπο-
ίων". Dieser Klasse gehören z. B. die meisten
chylus und viele seiner übrigen Chorlieder an,
ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους bestehende
und eine antistrophisch gegliederte Partie (κατὰ
Dahin gehören ferner mehrere Monodien der
ischen und der Euripideischen Tragödie, in
ie κατὰ σχέσιν (von antistrophischer Gliede-
ν (alloiostrophischer oder heterostrophischer
ist. — Wunderlicher Weise sagt die voll-
ische Darstellung περὶ ποιήματος p. 67:
würde sich ergeben, wenn man die erste
Alcäus („Ὦναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλου
folgenden zweiten Ode („Χαῖρε Κυλ-
κτέ.) verbände. Diese Angabe ist
nicht von Hephaestion, sondern
Die kürzere
, und man
in der
-führ-

oder iambische oder trochäische Gruppe zu übertragen? Ist nicht auch die trochäische Strophe Aesch. Agam. 176—183 ein trochäisches System? ist nicht auch die iambische Strophe ebend. 228—234 ein iambisches System? Dieser Name kommt ihnen wenigstens nach der feststehenden Nomenclatur der Alten zu, und wir können nicht umhin, mit Lachmann auf dieselbe wieder zurückzugehen und den Hermannschen Gebrauch des Wortes System zu verlassen.

4. *Μετρικὰ ἄτακτα.*

Mit diesem Namen bezeichnet Hephaestion p. 61 und 66 solche Compositionen, welche deshalb nicht zu den stichischen gerechnet werden können, weil sie nicht ein und dasselbe Metrum fortwährend wiederholen, sondern verschiedene Metra untereinander mischen, aber in dieser Mischung verschiedener Metra keineswegs eine bestimmte Ordnung wahren und keinerlei Kriterien zur Sonderung verschiedener metrischer Gruppen darbieten. Es können daher diese Compositionen nur uneigentlich zu den systematischen Dichtungen gerechnet werden; streng genommen würden sie neben den stichischen und systematischen Compositionen eine 3. Klasse bilden oder, wenn wir wollen, einen Gegensatz zu jenen beiden Hauptklassen: denn dort in den stichischen und systematischen Compositionen herrscht eine bestimmte *τάξις* der metrischen Bildung, hier aber fehlt die *τάξις*, — es sind eben *μετρικὰ ἄτακτα*.

Freilich ist das Gebiet dieser *μετρικὰ ἄτακτα* ein so wenig umfangreiches, dass man daraus keine 3. Hauptklasse constituiren konnte. Nach Hephaestion gehört hierher einmal eine spätere episch-satirische Dichtung, der Margites, in welchem daktylische Hexameter und iambische Trimeter ohne jegliche Ordnung mit einander gemischt waren (zuerst folgte auf 10 Hexameter 1 Trimeter, dann wieder auf 5, dann auf 8 Hexameter, schol. Hephaest. p. 218). Die metrische Unordnung war hier eine dem skoptischen Inhalte gemäss beabsichtigte.

Sodann gehören hierher solche Epigramme, welche die gewöhnliche Epigrammform verlassen, wie z. B. folgendes Simonideische:

Ἴσθμια δίς, Νεμέᾳ δίς, Ὀλυμπίᾳ ἐστεφανώθην,
οὐ πλάτεϊ νικῶν σώματος, ἀλλὰ τέχνᾳ,
Ἀριστόδαμος Θράσιδος Ἀλεῖος πάλᾳ,

wo zu dem elegischen Distichon noch ein iambischer Trimeter hinzugefügt ist. Doch hat Simonides zu einer solchen Bildung volle Berechtigung (dem Principe nach hatte er hierfür schon in Archilochus einen Vorgänger) und kaum wird man den alten Metrikern beistimmen können, jenes Simonideische Epigramm ein *μετρικὸν ἄτακτον* zu nennen.

5. *Μικτὰ κατὰ συστήματα* oder *κατὰ συστηματικά*.

Sind mehrere der unter 1, 2 und 3 genannten Hauptkategorien der systematischen Composition in ein und demselben Gedichte oder in ein und derselben zusammenhängenden Partie eines grösseren Gedichtes mit einander verbunden, so heisst dies „*μικτὸν κατὰ συστήματα* oder *μικτὸν συστηματικόν*“. So lehrt Hephaestion p. 61 (in der kürzeren Darstellung *περὶ ποιήματος*): „*Μικτὰ δὲ ὅσα μέρος μέν τι ἔχει κατὰ σχέσιν, μέρος δέ τι ἀπολελυμένον ἢ ἐξ ὁμοίων*“. Dieser Klasse gehören z. B. die meisten Parodoi des Aeschylus und viele seiner übrigen Chorlieder an, in denen eine *ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους* bestehende Partie vorangeht und eine antistrophisch gegliederte Partie (*κατὰ σχέσιν*) nachfolgt. Dahin gehören ferner mehrere Monodien der späteren Sophokleischen und der Euripideischen Tragödie, in denen mit einer Partie *κατὰ σχέσιν* (von antistrophischer Gliederung) ein *ἀπολελυμένον* (alloiostrophischer oder heterostrophischer Gliederung) verbunden ist. — Wunderlicher Weise sagt die vollständigere Hephaestioneische Darstellung *περὶ ποιήματος* p. 67: ein *μικτὸν συστηματικόν* würde sich ergeben, wenn man die erste Ode im ersten Buche des Alcäus („*Ὦναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλου Διός*“ *κτέ.*) mit der darauf folgenden zweiten Ode („*Χαῖρε Κυλλάνας ὃς μέδεις, σὲ γάρ μοι*“ *κτέ.*) verbände. Diese Angabe ist geradezu widersinnig und rührt nicht von Hephaestion, sondern von einem spätern Umarbeiter seiner Schrift her. Die kürzere Fassung hat hier, wie wir oben gesehen, das Richtige, und man muss sich in der That über diejenigen wundern, welche in der kürzeren Darstellung einen verkürzten Auszug aus der ausführlicheren erblicken.

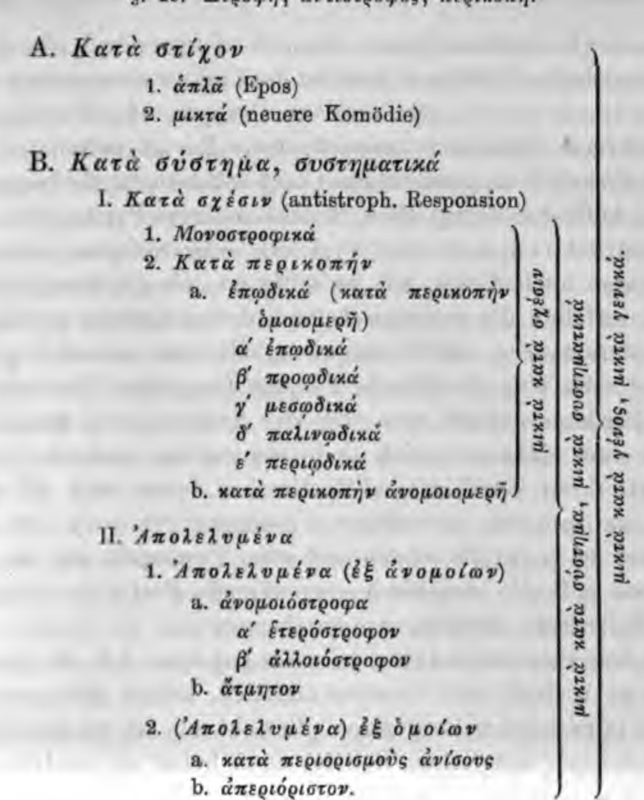
6. *Κοινὰ κατὰ συστήματα* oder *κοινὰ συστηματικά*.

Hierher rechnet Hephaestion p. 61. 67 solche Gedichte, welche man sowohl als *κατὰ σχέσιν* wie als *ἐξ ὁμοίων* oder als *ἀπολελυμένα* ansehen kann. Freilich ist immer nur Eine Auffassung

die richtige. Das bereits oben angeführte ionische Gedicht des Alcäus: „Ἐμὲ δειλάν, ἐμὲ πασᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν“ kann der „ἄπειρος“, wie Hephaestion p. 67 bemerkt, als ein Gedicht ἐξ ὁμοίων ansehen; der „ἔμπειρος“ aber weiss, dass es κατὰ σχέσιν gegliedert ist. So könnte man auch von allen denjenigen Partien der Tragödie sagen, sie seien κοινὰ συστηματικά, welche in einigen Ausgaben als Strophen und Antistrophen abgetheilt, in anderen als ἀπολελυμένα (ohne antistrophische Gliederung) hingestellt sind. Bei manchen Partien dieser Art ist es noch immer nicht völlig entschieden, ob sie auf die eine oder auf die andere Art aufgefasst werden müssen: dennoch aber wird sich schliesslich herausstellen, wer von den Bearbeitern oder Editoren, um mit Hephaestion zu reden, der ἔμπειρος, wer der ἄπειρος ist.

Wir haben hiermit die von Hephaestion für die metrischen Compositionen überlieferten Kategorien durchmustert. Sie enthalten einen reichhaltigen, für uns im äussersten Grade wichtigen Stoff, wenn auch einzelnes darin auf einer für uns nicht massgebenden Reflexion beruht. Zu dem letzteren gehört die dreimal auftretende Kategorie der κοινά (κοινὰ κατὰ γένος, κοινὰ κατὰ σύστημα, κοινὰ κατὰ σχέσιν), die wohl nur dem geläufigen Gegensatze zu der Kategorie der dreifachen μικτά ihr Dasein verdankt; doch darf nicht unerwähnt bleiben, dass schon bei Aristoxenus die Kategorien des μικτόν und κοινόν neben einander vorkommen (z. B. bei den drei Tongeschlechtern). — Die drei Kategorien der astrophischen Partien, der antithetischen und der metrisch ordnungslosen Gedichte gehören wenigstens nicht an die Stelle, welche ihnen Hephaestion in dem von ihm überlieferten Systeme der metrischen Compositionen nachweist, — überhaupt werden wir derselben leicht entrathen können, da sie kein praktisches Interesse für uns haben. — Endlich muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass die Kategorien der ἀπολελυμένα und der ἐξ ὁμοίων nicht zwei den κατὰ σχέσιν coordinirte Klassen bilden, sondern dass sie vielmehr zusammengenommen eine den κατὰ σχέσιν gegenüber stehende zweite Klasse bilden, und zwar in der Weise, dass die ἐξ ὁμοίων nur ein besonderer Fall der ἀπολελυμένα sind.

Die Hephaestioneische Kategorien-Tafel lässt sich in folgender Weise vereinfachen:



A. Κατὰ στίχον
  1. ἁπλᾶ (Epos)
  2. μικτά (neuere Komödie)

B. Κατὰ σύστημα, συστηματικά
  I. Κατὰ σχέσιν (antistroph. Responsion)
    1. Μονοστροφικά
    2. Κατὰ περικοπήν
      a. ἐπῳδικά (κατὰ περικοπὴν ὁμοιομερῆ)
        α′ ἐπῳδικά
        β′ προῳδικά
        γ′ μεσῳδικά
        δ′ παλινῳδικά
        ε′ περιῳδικά
      b. κατὰ περικοπὴν ἀνομοιομερῆ
  II. Ἀπολελυμένα
    1. Ἀπολελυμένα (ἐξ ἀνομοίων)
      a. ἀνομοιόστροφα
        α′ ἑτερόστροφον
        β′ ἀλλοιόστροφον
      b. ἄτμητον
    2. (Ἀπολελυμένα) ἐξ ὁμοίων
      a. κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους
      b. ἀπεριόριστον.

μικτὰ κατὰ σχέσιν
μικτὰ κατὰ σύστημα, μικτὰ συστηματικά
μικτὰ κατὰ γένος, μικτὰ γενικά.

Ein Gedicht ist entweder stichisch oder systematisch comirt.

A. Das stichische Gedicht ist entweder 1. einfach oder unischt wie das Homerische Epos oder 2. es ist aus verschiedenen hischen Partien gemischt, von denen die einen dem einen, die eren einem anderen Metrum angehören, wie die meisten men der neueren Komödie. — Hierher würde man nun am en 3. die *μετρικὰ ἄτακτα* wie den Margites herziehen, in welchen rere Metra ohne Ordnung durcheinander gemischt sind.

B. Die systematischen Gedichte. Hierher gehören einestheils lyrischen Gedichte, andererntheils die lyrischen Partien der gödien, Komödien und Satyr-Dramen. Wir können sie zumen als Cantica bezeichnen.

Ein Canticum zerfällt in Systeme. Mit Rücksicht auf die teme ist entweder:

I. Das Canticum *κατὰ σχέσιν* gegliedert d. h. es findet eine strophische Responsion der in ihm enthaltenen Systeme (wenn

auch nicht aller Systeme) statt. Entweder folgen alle Systeme demselben metrischen Schema — dann ist das Canticum monostrophisch; oder es lassen sich in ihm mehrere Gruppen oder Perikopen je von mehreren Systemen unterscheiden. Es ist auffallend, dass hier Hephaestion die gewöhnliche Compositionsform der tragischen Cantica unberücksichtigt lässt, welche mehrere Perikopen von je zwei metrisch-respondirenden Systemen oder Strophen enthalten. Räumt man auch diesen, wie es billig ist, die gebührende Stelle ein, so zerfallen die perikopisch gegliederten Cantica in folgende drei Unterarten: a. die Perikope enthält zwei einander gleiche Systeme oder eine strophische Syzygie (tragische Cantica) oder b. die Perikope enthält drei oder vier Systeme, von denen mindestens zwei einander gleich sind (sogenannte epodische Gliederung mit ihren verschiedenen Species, zu denen auch die mesodische, palinodische, periodische Gliederung gehören). Oder das Canticum ist c. in Beziehung auf seine Perikopen ein ἀνομοιομερές wie z. B. die strophisch-respondirende Partie der Parabase (Ode, Epirrhema, Antode, Antepirrhema).

II. Das Canticum ist ein ἀπολελυμένον d. h. die Systeme, woraus es besteht, sind einander ungleich, keines steht mit dem anderen in metrischer Responsion. Besteht nun ein solches System aus ungleichen metrischen Reihen, dann heisst es ἀπολελυμένον schlechthin; besteht es aus gleichen zu einem einzigen Hypermetron verbundenen Reihen, so heisst das Canticum ἐξ ὁμοίων. Es kann nun auch vorkommen, dass ein Canticum aus einem einzigen langen Systeme besteht. Dann wird für dasselbe der Name ἄτμητον gebraucht, wenn es ein ἀπολελυμένον (ἐξ ὁμοίων) ist, — der Name ἀπεριόριστον, wenn es ἐξ ὁμοίων gebildet ist. Bei der gewöhnlichen Compositions-Manier, wo sich mehrere auf einander folgende Systeme unterscheiden lassen, wird für eine Partie ἐξ ὁμοίων der Name „κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους“, für ein ἀπολελυμένον der Name ἀνομοιόστροφον gebraucht, und zwar ist dies letztere wiederum ein ἑτερόστροφον oder ἀλλοιόστροφον, je nachdem es entweder zwei oder mehrere Systeme enthält.

Hiermit sind die Kategorien der Cantica, in welchen eine einzige der bisher genannten Compositions-Manier herrscht, abgeschlossen. Ihnen stehen diejenigen Cantica gegenüber, in denen sich mehrere Compositionsarten vereint finden. Dies sind die drei verschiedenen Arten der μικτά.

1. In den *μικτὰ κατὰ σχέσιν* sind zwei oder mehrere der nter B I genannten Formen antistrophischer Responsion vereint, . B. die monostrophische und epodische.

2. In den *μικτα κατὰ συστήματα* ist eine der unter B I entaltenen antistrophischen Responsionsformen mit einer der unter : II genannten responsionslosen Formen (mit einem *ἀπολελυμένον* der *ἐξ ὁμοίων*) vereint.

3. In den *μικτὰ κατὰ γένος* ist stichische Compositions-Ianier mit systematischer vereint, sei es nun mit respondirenden der nicht respondirenden Systemen. Eine gesammte Tragödie, asofern sie stichische Dialog- (oder Monolog-) Partien enthält, st ein *μικτὸν κατὰ γένος*. Aber auch bestimmte einzelne Partien ines Dramas werden hierher zu rechnen sein. So z. B. die omische Parabase, in welcher der als Parabase in engerem inne bezeichnete Hauptttheil in stichischer Compositions-Manier ehalten ist, während die übrigen Theile systematisch sind (das ομμάτιον ist entweder ein *ἀπολελυμένον ἄτμητον* oder ein περιόριστον *ἐξ ὁμοίων*, — das *μακρόν* ein *ἀπεριόριστον ἐξ μοίων*, — die sog. *ἐπιρρηματικὴ συζυγία* ein *κατὰ περικοπὴν* νομοιομερές).

§ 30.

Die strophische Composition der lyrischen Dichtungen.

Die ältesten Nomoi und chorischen Dichtungen.

Die früheste Art der Poesie ist die lyrische, d. i. die geungene Poesie, — zunächst ein blosser Gesang (*ᾠδὴ ψιλή*), ann ein Gesang unter Begleitung eines musikalischen Instruentes (zunächst eines Saiteninstrumentes, der Lyra), welches uf einer früheren Stufe mit den Tönen der Melodie unison ging, päterhin aber dieselbe mit abweichenden Accordtönen begleitete Griech. Harmonik § 5). Der Boden, auf welchem die Lyrik erachsen ist und ihre nächste Entwickelung erhalten hat, ist der ultus. Der Mensch zollte der Gottheit seine Anerkennung und suchte ie sich gnädig zu stimmen durch ein Gebet, welches die Macht es Gottes pries und ihm die Wünsche des Sterblichen aussprach — s war eine Rede, die, weil man sich von dem gewöhnlichen Leben b- der geheimnissvoll waltenden höheren Macht zuwandte, auch in er Wahl der Worte und durch höheren Gedankenflug sich von er Rede des gewöhnlichen Umganges abheben musste, — ein Gebet, elches mit höheren und mannichfaltigen Accenten vorgetragen

und eben dadurch zur Melodie wurde, — welches der Ungebundenheit der gewöhnlichen Umgangssprache gegenüber sich in gleichmässigen Sätzen aussprach und hierdurch Takt und Rhythmus erhielt. Ja selbst das orchestische Element, welches wir in der Blüthezeit der Lyrik mit deren vollendetsten Kunstformen ausgebildet finden, liegt schon dem Keime nach in jenem hieratischen Ursprunge der Melodie, denn die Stätte, an welcher jene alten religiösen Melodien ertönten, war eine gottgeweihte, ein Altar, auf dem die Opfer brannten und den man während des Opfergesanges umwandelte. Vgl. Griech. Harm. § 1.

Von diesen primären Hymnen (denn so müssen wir die Ergüsse der ältesten hieratischen Lyrik bezeichnen) vermögen wir freilich bei den Griechen keine Reste nachzuweisen. Blos mythische Namen von Sängern dieser Lieder haben sich in der späteren Tradition der Griechen erhalten, Namen wie Chrysothemis, Philammon und Orpheus. Wir kennen aber auch den Namen, mit dem die Lieder bezeichnet wurden; es ist der noch bis in spätere Zeit übriggebliebene Name *νόμος*, d. i. Gesetz, eine Bezeichnung, welche sie wohl nur wegen des in ihnen waltenden stetigen Charakters trugen, der sie von der Rede des gewöhnlichen Lebens unterschied. Aber nicht blos die Griechen, sondern auch die übrigen ihnen verwandten Völker sind in ihrer Poesie von der oben bezeichneten Stufe hieratischer Poesie ausgegangen, ja wir dürfen behaupten, dass einst die indogermanischen Völker in der vorhistorischen Zeit, wo sie noch eine ungetrennte Einheit bildeten, nicht blos die Sprache, nicht blos die Gesetze der alten Familien- und Stammverfassung, nicht blos die frühesten religiösen und mythologischen Vorstellungen und sacralen Gebräuche gemeinsam hatten, sondern dass auch die Ursprünge der alten religiösen Lyrik noch in jene früheste Lebenszeit zu versetzen sind, in welcher die später getrennten indogermanischen Völker einst gemeinsam im Oriente gelebt haben.

Dasjenige dieser Völker, welches noch in seinem späteren Wohnsitze der alten indogermanischen Ursprache am nächsten steht und deshalb für unsere Sprachwissenschaft eine so bedeutende Stellung einnimmt, eben dasselbe Volk hat auch in seiner Litteratur jene früheste Stufe der religiösen Lyrik fixirt. Es ist dies das Volk der Inder. Bei den Griechen sind die Nomoi der ältesten Sänger früh in Vergessenheit gerathen; von den analogen Lieder der Inder hat sich ein reicher Schatz erhalten,

der schliesslich nach vielen Jahrhunderten, etwa wie bei den Griechen die Gedichte Homers, gesammelt und schriftlich fixirt ist (in der Veda-Sammlung). Die Verfasser dieser Lieder waren wie Chrysothemis und Philammon Sänger und Priester zugleich. Die einzelnen Namen derselben sind gleich den Liedern treulich überliefert; welch früher Zeit sie angehören, geht daraus hervor, dass das locale Gebiet, welches hier vorausgesetzt wird, noch nicht das spätere Inder-Land am Ganges ist, sondern die nordwestlich gelegene Landschaft der fünf Flüsse (das Pendjab), auf die sich damals das alte indische Leben noch beschränkte. Kurze Lieder sind es, mit denen sich der Sänger an eine Gottheit wendet, an Indras, Agnis, Prithvi, Varunas, in denen er ihre Macht preist, ihrer Thaten, ihrer Kämpfe gegen die ihnen und den Menschen entgegenstehenden feindlichen Mächte gedenkt und ihre Hülfe und ihren Segen in der Noth der Kämpfe und des Misswachses erfleht. Wir müssen anerkennen, dass wir es hier zwar mit durchaus archaischen Erzeugnissen des ältesten poetischen Schaffens zu thun haben, dass aber nichts desto weniger in ihnen bei aller Naivetät und Kindlichkeit ein wahrhaft poetischer und häufig ein grossartig erhabener Ton angeschlagen wird, — wir haben hier eine Poesie, welche mit der Masslosigkeit und dem Schwulste der späteren indischen Dichtungen nichts gemein hat und auch in ihrer sprachlichen und syntaktischen Eigenthümlichkeit weit mehr an die Weise der Griechen als an das spätere Inderthum erinnert.

Ist uns also auch kein Product der frühesten Stufe griechischer Lyrik erhalten, sind auch die Gesänge jener hierarchischen Dichter schon Jahrtausende lang verklungen, so gewährt uns doch die Vedalitteratur der Inder ein nahezu getreues Ebenbild der ältesten griechischen Nomoi: — blos die Sprache, das Locale, die Helden- und Götternamen, die Sänger sind andere, aber dem Geiste und dem Inhalte nach müssen wir diese indischen Vedalieder auch für die Griechen voraussetzen. Der alte indische Vers ist, wie S. 44 angegeben ist, ein noch wesentlich silbenzählender und meist nur in der Schlussdipodie quantitirender, — wir haben keinen Grund, anzunehmen, dass der Vers des der Vedapoesie entsprechenden Zeitraumes der griechischen Lyrik ein ähnlicher gewesen sei, vielmehr weist alles darauf hin, dass auch damals schon wie in dem späteren Epos und wie in der späteren Nomospoesie der daktylische Hexameter das übliche Metrum war. Aber

eine andere metrische Eigenthümlichkeit muss jene altgriechisc Lyrik mit der Vedapoesie nothwendig gemeinsam gehabt hab(nämlich die jedesmal mit einem Sinnesabschnitte zusamme fallende gleichmässige Gruppirung mehrerer auf einander folgend Verse zu einem Systeme oder einer Strophe. Das Vorwaltende im Altindischen die Composition des Gedichtes nach distichisch Strophen; zwar kommen auch längere Strophen vor, aber gera das entschieden älteste Metrum, welches sich auch bei den alt Iraniern (im Avesta) wiederfindet und auch der Langzeile (Germanen und dem alten Saturnius zu Grunde liegt, bildet imn nur distichische Strophen (die Anustubh- oder Çloken-Stroph Wir dürfen annehmen, dass auch in den ältesten Nomoi (Griechen je zwei Hexameter eine distichische Strophe bildet(innerhalb deren eine aus zwei Perioden von je einem Vord(und Nachsatze bestehende Melodie zu ihrem Abschlusse kam, ı dann jedesmal in den beiden darauf folgenden Hexametern repet zu werden. Diese aus zwei Hexametern bestehende Strophe es, die sich in einer späteren Stufe der Lyrik zum elegisch Distichon umgestaltet hat. Neben ihr mochten aber auch sch complicirtere tristichische und tetrastichische Verbindungen v Hexametern gebildet werden, wie auch in den Veden längere ı distichische Strophen vorkommen.

Der alte Nomos war ein an heiliger Stätte und zur heilig Zeit von einem Priestersänger ausgeführter Sologesang, bestim zum eigentlichen Cultuszwecke. Aber noch andere Lieder müss schon in dieser ersten Periode der Lyrik aufgekommen se Lieder der Ernte und Weinlese, Hochzeitslieder und Grabeslied Auch sie hängen mit dem religiösen Bewusstsein zusammen u können in gewisser Weise ebenfalls als Cultuslieder bezeichn werden; doch waltet hier neben dem Göttlichen, speciell neb dem Elemente der chthonischen Gottheiten, deren Gebiete sowo Hochzeits- wie Todtenfeier angehörte, auch das specifisch Mensc liche vor. Wesentlich ist diesen Liedern, dass sie nicht ı Monodie von einem Einzelnen, sondern von einem ganzen Cho oft von wechselnden Halbchören und durch Einzelgesänge unt brochen, ausgeführt wurden. Von den alten Hochzeitsgesäng gibt die Darstellung eines Hymenäus auf dem Schilde des Achill Il. 18 ein Bild; noch treuer ist die Weise der alten Todtenklag in dem Threnos an der Leiche des Hektor wiedergegeben, welch

in das letzte Buch der Ilias 718—776 eingeschaltet ist; sogar die alte Strophenform ist hier gewahrt, denn es lässt sich deutlich erkennen, dass die Hexameter in den zwei letzten Abschnitten des Threnos zu je vier tristichischen Strophen vereint sind. Auf dem Boden dieser halb religiösen, halb weltlichen Gesänge sind die Refrains oder Epiphonemata erwachsen, d. i. einzelne, dieselben Worte wiederholende Verse, die entweder am Ende einer Strophe oder am Ende eines umfassenden Abschnittes wiederkehren und die Grundstimmung des ganzen Liedes, sei dies nun die freudige Stimmung der Ernte- und Hochzeitslieder, sei es der düstere Schmerz angesichts des Todten, in der significantesten und vernehmlichsten Weise immer von neuem zur Anschauung bringen. Auch in diesen mehr volksmässigen Gesängen wird häufig genug das daktylische Hexametron den Rhythmus gebildet haben; aber gerade hier haben wir das Gebiet, wo zuerst Rhythmen aus dreizeitigen Takten, aus Iamben und Trochäen, aufkamen. Besonders mag dies in den Ernte- und Weinliedern der Fall gewesen sein, aus denen späterhin der Iambus und Trochäus durch Archilochus für die kunstmässigere Poesie entlehnt wurde.

Diesen chorischen Gesängen gegenüber mit ihrem volksthümlichen Tone und ihren häufig erst im Augenblicke von den Sängern improvisirten Versen muss der Nomosgesang schon als eine kunstmässigere Art der Poesie angesehen werden. Vielleicht hat auch selbst der Nomos ein die Götter feierndes Chorlied, nämlich den Päan, zu seiner historischen Voraussetzung. So fasst dies wenigstens die Tradition der Griechen auf, deren letzter Niederschlag sich in der Chrestomathie des Proklus p. 244 findet: *τῶν ἀρχαίων χοροὺς ἱστάντων καὶ πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν ᾀδόντων τὸν νόμον, Χρυσόθεμις ὁ Κρὴς πρῶτος . . . κιθάραν ἀναλαβὼν . . . μόνος ᾖσε νόμον, καὶ εὐδοκιμήσαντος αὐτοῦ διαμένει ὁ τρ όπος τοῦ ἀγωνίσματος.*

Das epische Lied.

Der griechische Nomos hatte einen specifisch hieratischen Charakter, er wurde nur an den Festen der Götter, zu heiliger Zeit und an heiliger Stätte vorgetragen und dem Cultuszwecke, dem er diente, entsprechend, waren die alten Sänger, von denen er herrührte, gewissermassen priesterliche Personen.

Aber auch die festlichen Zusammenkünfte der Fürsten und Edlen verlangten zur Hebung der frohen Stimmung ein durch

einen geübten Sänger vorgetragenes Lied. Diese profane Festpoesie war zunächst auf die in dem Nomos liegenden Elemente angewiesen. Häufig kamen in den ältesten Nomoi, wie wir aus den entsprechenden Vedagesängen der Inder ersehen, neben der vorwaltenden lyrischen Hymnodik auch solche Partien vor, die in einem erzählenden Tone die Thaten der Götter feierten. Diese gleichsam episodischen Bestandtheile wurden nunmehr, abgelöst von ihrer hieratischen Grundlage, zu selbständigen erzählenden Liedern erweitert: an die Thaten der Götter schlossen sich die Thaten der Heroen, die ja in ihrer ursprünglichen Gestalt ebenfalls göttliche Wesen waren: die Kämpfe, welche die Götter und Heroen gegen Riesen, Drachen und andere der Menschen- und Götterwelt feindliche Unholde geführt, wurden zum Typus der menschlichen Kämpfe; denn das frühere religiöse Bewusstsein assimilirte Göttliches und Menschliches und liess die Götter und Heroen fortwährend auf die diesseitige Welt einwirken.

Diese epischen Einzellieder, genannt *κλέα ἀνδρῶν*, werden von einem Sänger unter dessen Kithara- (oder Phorminx-) Begleitung vorgetragen, gerade wie auch den alten Nomos das Saitenspiel des Sängers begleitete; in einem Phemios und Demodokos hat die Homerische Dichtung das unvergessliche Bild solcher kitharodischen Sänger gezeichnet, — doch verstehen auch andere als diese eigentlich fachmässigen Künstler, z. B. Achilleus, die *κλέα ἀνδρῶν* zu singen. Melischer Vortrag und Instrumentalbegleitung ist der charakteristische Unterschied der epischen Einzellieder von dem späteren rhapsodischen (recitirten) Epos; die Form des Gesanges setzt zugleich nothwendig strophische Gliederung wie in den ältesten lyrischen Liedern voraus: wir dürfen es für sicher halten, dass die alten Epen der Aoiden systematisch oder strophisch waren im Gegensatze zu dem stichischen Epos der Rhapsoden. Auch die indische Poesie hat auf die Periode der hymnodischen Vedalieder eine Epoche des epischen Einzelliedes folgen lassen. Doch haben sich nur wenige Reste dieser Dichtungen erhalten, welche zufällig unter die Sammlung der Vedahymnen aufgenommen sind. Ein viel reicherer Liederschatz ist aus der Periode des epischen Einzelliedes von dem Volke der alten Germanen der Nachwelt überliefert. Denn gerade diese Periode ist es, die in den strophisch gegliederten Liedern der skandinavischen Edda-Sammlung überliefert ist. Wir können die Lieder der Edda genau in derselben Weise ein Gegenbild

der griechischen κλέα ἀνδρῶν nennen, wie wir vorher die Vedahymnen ein Gegenbild der frühesten griechischen νόμοι genannt haben. Dass die Eddalieder gesungen wurden oder wenigstens ursprünglich für den Gesang gedichtet sind, wird durch die strophische Gliederung deutlich bezeugt.

In der späteren Geschichte der germanischen Poesie sehen wir, wie die alten epischen Einzellieder zu einem einheitlichen umfassenden Epos zusammengezogen werden. Den skandinavischen Liedern vom drachentödtenden Sigfrid standen ursprünglich althochdeutsche Lieder von gleichem Inhalte und in gleichem poetischen Tone parallel; sicherlich werden auch sie in der von Karl dem Grossen veranstalteten Sammlung enthalten gewesen sein. Da tritt im dreizehnten Jahrhunderte eine neue Bearbeitung derselben Begebenheiten des Sigfrid-Mythus in dem Gedichte von den Nibelungen auf: statt der althochdeutschen Sprache liegt uns hier das Mittelhochdeutsche vor, an Stelle der alliterirenden Langzeilen erblicken wir gereimte Verse; und ist auch die tetrastichische Strophenform noch immer festgehalten, so haben wir trotzdem nicht mehr ein für den Gesang, sondern ein für den mündlichen Vortrag oder für die Lectüre bestimmtes Epos vor uns. Dieselbe Begebenheit, welche in dem Edda- und dem ihm parallel stehenden althochdeutschen Einzelliede den Stoff eines in sich abgeschlossenen selbständigen Gedichtes oder sogar verschiedener Gedichte gleichen Inhalts bildete, ist jetzt zu einem integrirenden Theile, gleichsam einem blossen einzelnen Capitel des umfassenderen Epos geworden, in welchem alle stofflichen Widersprüche, welche wir so häufig zwischen den alten epischen Einzelliedern finden, so viel als möglich (wenn auch keineswegs vollständig) auszugleichen versucht sind. Die epischen Einzellieder des Altgermanischen und das mittelhochdeutsche Epos repräsentiren nun zwei verschiedene Perioden der epischen Dichtung, die auch bei den Griechen auf einander folgten. An die Periode der gesungenen und unter Instrumentalbegleitung vorgetragenen κλέα ἀνδρῶν schliesst sich die Periode des von Gesang und Kithara emancipirten Homerischen Epos, dessen Verhältniss zu den κλέα ἀνδρῶν im Allgemeinen gerade so aufzufassen ist, wie das im Obigen kurz angedeutete Verhältniss der altgermanischen epischen Einzellieder zum mittelhochdeutschen Epos. Eine solche durchgreifende Dialektverschiedenheit, wie zwischen den beiden Schichten der deutschen Epik, braucht freilich

zwischen den *κλέα ἀνδρῶν* einerseits und den Homerischen Epen andererseits nicht vorausgesetzt zu werden; auch das Metrum ist im Griechischen dasselbe geblieben, nämlich der daktylische Hexameter. Dagegen hat das Homerische Epos eben deshalb, weil es nicht gesungen, sondern recitirt wird, die strophische Gliederung der alten gesungenen Epen durchgehends aufgegeben: es ist statt einer systematischen eine stichische Composition geworden, und wir haben hier auf griechischem Gebiete die früheste Erscheinung einer Auflösung der ursprünglichen Strophenform der Poesie.

Terpander*).

In dem Bisherigen stellten sich 3 Perioden der Poesie dar: 1) die Periode des archaischen *νόμος*, 2) die Periode des epischen Einzelliedes, 3) die Periode der zusammenfassenden nicht mehr musikalisch, sondern declamatorisch vorgetragenen epischen Dichtung. Die Denkmäler der ersten und zweiten Periode sind bei den Griechen ganz und gar untergegangen und wir mussten von stammverwandten Völkern, von Indern und Germanen die Analoga dafür entlehnen.

Die zweite Periode (das gesungene epische Einzellied) schliesst ab, als die dritte Periode auftritt. Anders ist es mit der ersten Periode. Denn auch in der Zeit des epischen Einzelliedes und in der Blütheperiode des Homerischen und kyklischen Epos werden neben der epischen Dichtung fortwährend jene in der ersten Periode auftretenden Nomoi und Hymnen weiter producirt. Und als die in Homerischen und kyklischen Epen waltende Productionskraft mit dem Anfange des siebenten Jahrhunderts abzusterben begann, da war es eben jene Nomos-Lyrik, der sich die poetische Triebkraft des hellenischen Volkes vorwiegend zuwandte. Es beginnt hiermit eine vierte Periode der griechischen Poesie, deren Begründer uns als die festhistorische Persönlichkeit des gefeierten Terpander entgegentritt. Wie späterhin Athen, so ist jetzt Sparta und das eng damit zusammenhängende Delphi die Hauptpflegstätte der Poesie; daher wird denn Terpander in dem Werke des alten Glaukus von Rhegium über die Dichter und Componisten der Begründer der ersten spartanischen Kata-

*) Auf J. Flach's Polemik, der in seiner Gesch. d. griech. Lyrik die folgende Darstellung, wie er selber sagt, benutzt und als Leitfaden gebraucht hat, einzugehen, habe ich keine Veranlassung.

stasis der m   en Kunst genannt. Plut. Mus. 9. Dies Werk, von dem un   rthvolle Fragmente in der Plutarchischen Schrift περὶ μουσικῆς erhalten sind, ist für die nächsten Jahrhunderte der lyrischen Poesie unser Hauptführer und namentlich müssen wir es in Beziehung auf Chronologie zur alleinigen Grundlage nehmen.

Mit Terpander hört die archaische Zeit des kitharodischen Nomos auf. Der Nomos erhält jetzt eine feste kunstmässige Form, die für die ganze folgende Zeit stereotyp bleibt und auch späterhin in der chorischen Lyrik, ja selbst in der Tragödie des Aeschylus Eingang findet. Es ist die 7-theilige Terpandrische Gliederung Poll. 4, 66. Den Haupttheil des Nomos bildete die Mitte, genannt ὀμφαλός; er enthielt in der epischen Sprache und Manier Homers irgend eine Darstellung von den Thaten des im Nomos zu feiernden Gottes. Voraus ging ein demselben Gotte gewidmeter lyrischer Theil, genannt ἀρχά, und dieser ἀρχά entsprechend folgte auf den ὀμφαλός ein zweiter lyrischer Theil, der den Namen σφραγίς führte. Diese 3 grösseren Theile waren mit einander durch kleinere Uebergangsglieder verknüpft; die ἀρχά mit dem ὀμφαλός durch die κατατροπά, der ὀμφαλός mit der σφραγίς durch die μετακατατροπά. Mit diesen 5 Theilen war der eigentliche Nomos abgeschlossen; voraus ging demselben ein προοίμιον, und diesem in Ton und Inhalt entsprechend folgte auf die σφραγίς ein ἐπίλογος. Während der eigentliche Nomos sich lediglich in Epik oder in objectiver Lyrik bewegte, waren diese den Nomos umschliessenden Partien subjectiv gehalten; der Nomos-Componist flehte darin irgend eine Gottheit an (es brauchte nicht die im eigentlichen Nomos gefeierte zu sein), ihm den Sieg zu verleihen über die anderen Kitharoden, die zugleich mit ihm am Festagon mit kitharodischen Nomoi auftraten. Vgl. hierüber den Nachtrag.

Der Hauptsache nach gehörte mithin der kitharodische Nomos der epischen Poesie an und die ganze Weise Terpanders ist wesentlich das Product des Einflusses, den die Homerische Epik auf die lyrische Poesie gewinnt. Es war diese Bedeutung Homers für den kitharodischen Nomos sogar so gross, dass an Stelle des eigentlichen (fünftheiligen) Nomos geradezu eine Partie aus der Ilias oder Odyssee vorgetragen werden konnte; der Kitharode nahm in einem solchen Falle ziemlich denselben Standpunkt wie die Componisten unserer Tage ein, die einen ihnen gegebenen poetischen Text melodisiren. Plut. Mus. 5. 6.

Man hat wohl früher bei den einzelnen Theilen des Terpandrischen Nomos an eine Art strophischer Gliederung gedacht, aber auch dies hatte der Terpandrische Nomos mit dem Epos gemein, dass die strophische Gliederung, welche allerdings für die Nomoi des Chrysothemis und Philammon vorauszusetzen ist, völlig aufgegeben wurde. Wir besitzen darüber das ganz bestimmte Zeugniss in den Aristotelischen Problemata 19, 15. Der Terpandrische Nomos ist das früheste Beispiel eines „durchcomponirten“ Liedes; die erhaltenen Lieder auf Nemesis und Helios können ein ungefähres Bild der die strophische Gliederung und, was dasselbe ist, die strophische Repetition der Melodie verschmähenden Form des Nomos gewähren, nur dass man sich den letzteren natürlich viel umfangreicher denken muss. Ein Wechsel der Tonarten und ebenso auch ein Wechsel der Rhythmen war der Terpandrischen Composition etwas fremdes. Von Anfang bis zu Ende bewegte sich der gesammte Nomos mit sammt dem Proömium und Epilogus in daktylischen Hexametern. Plut. Mus. 6. Procl. chrest. 245. Nur 2 Nomoi waren in anderer Taktform gesetzt, nämlich der *νόμος ὄρθιος* und der *νόμος τροχαῖος*. Der poetische Text zeigte hier durchgängig lange Silben, die aber nicht je zwei und zwei, sondern je drei und drei zu einer rhythmischen Einheit verbunden waren: wir können also die Verse dieser Nomoi als molossische bezeichnen*). Im *νόμος ὄρθιος* trug die zweite Länge des Molossos, im *νόμος τροχαῖος* die erste den rhythmischen Hauptictus; zugleich wird uns überliefert, dass jede einzelne Länge ein *χρόνος τετράσημος* gewesen sei, also denselben Umfang, wie der Daktylus und Spondeus des epischen Hexameters gehabt habe. Die zum Gesange hinzukommende Begleitung der Kithara konnte also auf jede einzelne Länge des Gesanges vier einzelne *χρόνοι πρῶτοι* kommen lassen oder sie konnte eine jede einzelne Länge mit einer vierzeitigen daktylischen oder spondeischen Taktform begleiten.

	τροχαῖος σημαντός			*ὄρθιος*		
Gesang-Text	⊔̋	⊔́	⊔́	⊔́	⊔̋	⊔́
Begleitung	⏑̋ ⏑ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑ ⏑	⏑̋ ⏑ ⏑ ⏑	⏑́ ⏑ ⏑ ⏑
	–̋ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–̋ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑
	–̋ –	–́ –	–́ –	–́ –	–̋ –	–́ –

Der den Anfang betonende Molossos hiess *τοχαῖος σημαντός*, der die zweite Länge betonende Molossos hiess *ὄρθιος*. Die

*) Vgl. Erste Auflage Bd. I, S. 99. 100.

Stelle bei Plutarch Mus. 28, welche diese beiden Rhythmen auf Terpander zurückführt, lautet: *προσεξευρῆσθαι λέγεται καὶ τὸν τῆς ὀρθίου μελῳδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους, πρός τε τῷ ὀρθίῳ καὶ τὸν σημαντὸν τροχαῖον*; d. h. Terpander hat diejenige Weise der *ὄρθιος*-Melodie aufgebracht, welche nach *ὄρθιος*-Takten vorgetragen wird und hat ferner nach Analogie des *ὄρθιος*-Taktes den *σημαντός*-Takt aufgebracht. Was die im Anfange dieser Stelle erwähnte *ὄρθιος*-Melodie betrifft, so unterscheidet hier der Berichterstatter zwischen zwei verschiedenen Arten des *νόμος ὄρθιος*: die eine Art ist der kitharodische, die andere ist der erst nach Terpander aufkommende aulodische und auletische *νόμος ὄρθιος*. Die erstere Art ist in jenen eben beschriebenen Takten gehalten, welche von dem Namen, der den Nomos führte, den Terminus technicus *ὄρθιοι πόδες* erhalten haben; der spätere aulodische und auletische Nomos war nicht in *ὄρθιοι πόδες*, sondern in anderen Takten gehalten. Der zweite Theil jenes Satzes bezeichnet die auf der zweiten Silbe betonten Molossen als die frühere, die auf dem Anfange betonten Molossen als die spätere Erfindung Terpanders; nach Pollux 4, 64, Suidas s. v. *νόμος κιθαρῳδικός* und Plutarch Mus. 4 hat er einen nach dem in ihm herrschenden Rhythmus sogenannten *νόμος τροχαῖος* componirt — es muss dieser *νόμος τροχαῖος* nothwendig derjenige sein, in welchem Terpander den *τροχαῖος σημαντός* als Takt angewandt hatte. Die eigentlichen 3-zeitigen Trochäen (den $\frac{3}{8}$-Takt) hat Terpander in seinen *νόμοι* nicht angewendet, aber den zuerst von ihm aufgebrachten $\frac{3}{2}$-Takt (den zwölfzeitigen Molossos) und zugleich den ganzen Nomos, worin dieser Takt vorkam, hat er mit einem Terminus technicus bezeichnet, der dem gewöhnlichen Namen des mit dem schweren Takttheile beginnenden Drei-Achteltaktes entlehnt ist. Wir haben daraus zu schliessen, dass der 3-zeitige trochäische Rhythmus, der erst späterhin mit Archilochus in der kunstmässigen Poesie Bürgerrecht erhält, schon mindestens zu Terpanders Zeiten (also zwei Generationen vor Archilochus) in den neben der kunstmässigen Poesie hergehenden volksthümlichen Gesängen, etwa in Dionysos-Liedern oder Hymenäen, gebräuchlich war.

Klonas.

Die Aulosmusik der Griechen ist nicht fremdländischen Ursprungs, sondern wurde seit frühester Zeit nicht minder, wie Lyra und Phorminx, zur Begleitung der volksmässigen Lieder

bei Processionen, Hochzeits- und Todtenfeier angewandt. kunstmässige Entwickelung der Aulodik aber erfolgte erst später als die der Kitharodik. Dem Charakter der Blasinstrume entsprechend (die antiken Auloi haben mit unserer Klarinette meiste Verwandtschaft) war die Aulodik viel bewegter ergreifender als die ruhige Musik der Kithara und konnte halb nicht, wie diese, zu hymnodischer Verherrlichung der G heit an den Festagonen zugelassen werden (vgl. Bd. I, S. 17— Eine Generation nach Terpander lebte der Böoter, oder wie and Berichte sagen, der Tegeate Klonas, der, auf den Vorgang T panders fussend, auch für die Aulodik feste Kunstformen erf und ihr eine hervorragendere Stellung, als sie bisher eingenom hatte, zu verschaffen suchte. Auch Klonas' aulodische Com sitionen führen den Namen νόμοι und müssen daher als ein Aulosbegleitung vorgetragener Sologesang, nicht als Chorgesa angesehen werden. Ueber die Art und Weise dieser aulodisc νόμοι fliessen die Nachrichten viel spärlicher, als über die kit rodischen νόμοι des Terpander: alles, was wir von Klonas wis ist in den bei Plutarch Mus. 3, 4, 5 erhaltenen Auszügen der Schrift des Glaukus von Rhegium enthalten. Die ha süchlichsten seiner νόμοι waren der νόμος κωμάρχιος, ἐπικήδειο und ἔλεγος, die sich, wie die Namen andeuten, entweder Dionysische Festeslust oder auf die Todtenfeier beziehen. Ausser gilt Klonas auch als Dichter und Componist aulodischer προσόδ die von seinen νόμοι αὐλῳδικοί gesondert werden und da nicht als Monodien, sondern als Chorgesänge aufzufassen si

Die Metra, deren sich Klonas bediente, waren theils epis Hexameter, theils elegische Distichen, die hier zum ersten in der Geschichte der musischen Kunst der Griechen auftre und offenbar in den für die Leichenfeier componirten νόμοι Klonas ihre Stelle hatten. Es ist schon früher bemerkt, d die allerälteste Lyrik der Griechen die daktylischen Hexame zu distichischen Strophen zusammengestellte. Eine solche Stro bestand also aus 4 daktylischen Tripodien, je 2 und 2 zu ei Periode vereint. Der ruhige kitharodische Gesang gebrauc die sämmtlichen 4 Tripodien akatalektisch, entsprechend d ruhigen Charakter dieser Gattung der musischen Kunst. In bewegteren Aulodik wurde die alte distichische Strophe in

*) So ist Plut. de mus. 5 zu lesen statt τε καὶ θεῖος, vgl. meine A S. 73 ff.

Weise umgestaltet, dass nur die 2 ersten Tripodien akatalektisch blieben, wogegen die 3. und 4. einen katalektischen Schluss erhielt. Die continuirliche Folge der gesungenen Worte wurde somit durch 2-zeitige Pausen unterbrochen. Die rhythmische Neuerung des Terpander, die gedehnten Molossen, bleiben blos auf den kitharodischen νόμος beschränkt, das innerhalb des aulodischen νόμος auftretende elegische Mass aber hat schon in der auf Klonas folgenden Generation sich weit hinaus über das Gebiet der Todtenklage verbreitet und wird der Rhythmus für ganz heterogene Gattungen der Lyrik, immer aber bleibt der Aulos sein ständiger Begleiter, so lange es sich nicht von der musikalischen Begleitung gänzlich emancipirt und zum rhythmischen Träger eines blos für die Lectüre oder Recitation bestimmten Gedichtes wird.

Archilochus.

Eine wesentlich neue Epoche in der Geschichte der metrischen Kunst der Griechen datirt mit Archilochus. Zwar ist das Meiste von dem, was die alten Berichterstatter als Neuerungen des Archilochus bezeichnen*), nicht in der Weise eine ihm ganz und gar eigenthümliche Erfindung, wie späterhin die älteren Tragiker rhythmische und metrische Formen aufbringen, die bis dahin noch völlig unbekannt waren: vielmehr besteht die eigentliche Bedeutung des Archilochus zum grössten Theil nur darin, dass er solchen metrischen Formen, welche bisher nur dem Gebiete der volksmässigen Poesie angehörten, in den Kreis der eigentlichen Kunst hereinzog und ihnen eine den daktylischen Hexametern und Elegien coordinirte Stellung anwies.

Die gesammten Neuerungen des Archilochus lassen sich kürzlich auf folgende vier Punkte zurückführen:

1) Gebrauch der Metren des 3-zeitigen Rhythmengeschlechtes, sowohl der Trochäen wie der Iamben. Schon zur Zeit Terpanders muss es volksthümliche Gesänge gegeben haben, welche in diesem $\frac{3}{8}$-Takte gehalten waren (S. 217), aber erst durch Archilochus wurden sie für die höheren Gattungen der Poesie dienstbar gemacht. Wir dürfen überzeugt sein, dass auch die weiteren Eigenthümlichkeiten der trochäischen und iambischen Metra, wie sie bei Archilochus erscheinen, ihr μέγεθος, ihre rhythmische Gliederung nach Dipodien, der Gebrauch irrationaler Silben, die

*) Plut. Mus. 28.

Auflösung bereits vor Archilochus sich herausgebildet hatte. In den alten volksmässigen Gesängen werden sowohl die iambischen Trimeter wie die trochäischen Tetrameter zu kurzen isometrischen Strophen gruppirt gewesen sein. Welche Strophen hier Archilochus gebildet hat, lässt sich bei der Kargheit der Fragmente nicht mehr erkennen. Doch besitzen wir eine Nachricht über den musikalischen Vortrag der Archilocheischen Trimeter. Sie wurden nämlich nicht durchweg gesungen, sondern es kam auch vor, dass einzelne Partien eines in Trimetern gehaltenen Gedichtes unter gleichzeitiger Instrumentalbegleitung recitirt wurden. Dies ist der Vortrag, den wir Modernen den melodramatischen nennen: bei den Alten hiess er *παρακαταλογή*. Plut. Mus. 28.

2) Das von den Vorgängern im daktylischen Elegeion angewandte Princip asynartetischer Bildung wurde von Archilochus auch auf die 3-zeitigen Metra übertragen. So liess er z. B. in einem akatalektisch auslautenden Tetrameter den in der Grenze der beiden tetrapodischen Kola vorkommenden schwachen Taktheil ausfallen:

⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́   –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́

3) Die grosse Bedeutung, zu welcher bei Archilochus die Metra des dreizeitigen Taktes gelangen, wirkt zugleich umgestaltend auf die rhythmische Geltung der Metra des vierzeitigen Taktes. Ein daktylischer Takt wird durch Beschleunigung der *ἀγωγή* dem rhythmischen Werthe nach einem Trochäus ganz und gar gleichgestellt. Archilochus kann mithin in einer und derselben Strophe und selbst in ein und demselben Verse eine trochäische Reihe mit einer daktylischen verbinden, ohne dass die Taktgleichheit dadurch gestört wird.

Ausser dem epischen und elegischen Verse sind die von Archilochus angewandten metrischen Elemente folgende:

– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ | – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
– ⏑ – ⏑ – ⏓
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –   – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
– ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏒ – ⏒ –   ⏓
⏒ – ⏑ – ⏒ – ⏑ –
– ⏑⏑ – ⏑⏑ –
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑
⏒ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏒

4) Abgesehen von den isometrischen Strophen lag dem Archilochus in dem elegischen Distichon bereits Eine aus ungleichen Metren bestehende Strophe vor. Das in ihr sich zeigende Princip hat Archilochus nun weiter verfolgt, ohne indes den äusseren Strophenumfang des elegischen Distichons zu überschreiten. Die meisten seiner alloiometrischen Strophen bestehen sogar nur aus 3, einige sogar aus 2 Kola, deren letztes alsdann ἐπῳδός sc. στίχος genannt wird (z. B. die Verbindung eines iambischen Trimetron mit dem iambischen Dimetron oder mit dem daktylischen Penthemimeres). Eine Eigenthümlichkeit des Archilochus besteht nun darin, dass, wenn in einer Strophe ein daktylisches und ein trochäisches (iambisches) unmittelbar auf einander folgen, dass dann diese beiden verschiedenen Elemente niemals wie die beiden Kola des elegischen Verses zu einem einheitlichen Metron verbunden sind, sondern noch als selbständige Theile neben einander stehen und gewissermassen selbständige Verse bilden: es findet zwischen beiden nicht nur durchgängige Cäsur statt, sondern es ist auch der Hiatus und die schliessende συλλαβὴ ἀδιάφορος gestattet. Zu einer wirklichen Verseinheit wagt also Archilochus zwei durch ihr metrisches Genos verschiedene Kola noch nicht zu verbinden.

Olympus.

Die bisher genannten Entwickelungsmomente in der musischen Kunst gehören dem individuell nationalen Leben der Griechen an, ohne dass hier irgendwie von einer Aufnahme fremdländischer Elemente die Rede sein kann. Erst nach Archilochus oder genauer in die Zeit zwischen Archilochus und Thaletas fällt nach der auch hier zu Grunde zu legenden Chronologie des Glaukus von Rhegium die Einwanderung phrygischer Musiker nach Griechenland, deren Haupt allgemein mit dem Namen Olympus bezeichnet wird. Olympus ist nicht in der Weise wie Terpander, Klonas, Archilochus eine feste historische Persönlichkeit: der Name scheint vielmehr ursprünglich dem alten mythischen Ahnherrn jener phrygischen Aulodenschule zuzukommen und erst in übertragenem Sinne auf einen der Zeit nach Archilochus angehörigen Phryger, der sich derselben Schule zurechnete, übertragen worden zu sein. Das wesentliche durch ihn in die musische Kunst der Griechen hineingeführte Element ist die αὐλητικὴ μουσική oder die ψιλὴ αὔλησις, d. h. die blos durch Blasinstrumente dargestellte und

vom Gesange emancipirte Instrumentalmusik, nach deren Vorbilde sich in nicht allzu langer Zeit auch eine *ψιλὴ κιθάρισις* oder *κιθαριστική* herausbildete. Eine reine Instrumentalmusik war den Griechen bis dahin etwas fremdes und eben der Name Olympus ist es, durch welchen dieselbe bei den Griechen nationalisirt wird. In ihr lernten die Griechen zuerst die Dur-Tonarten kennen (*Φρυγιστί* und *Λυδιστί*), während vor Olympus bei ihnen nur die alt-nationale Moll-Tonart (*Δωριστί* und *Αἰολιστί*) in Gebrauch gewesen war*). Die Musik des Olympus suchte aber so viel wie möglich sich der eigenthümlichen Art nationaler griechischer Kunst zu accommodiren; es werden auch dorische Compositionen des Olympus erwähnt und in der allgemeinen Form schloss sich Olympus dem durch Terpander und Klonas auf eine feste Kunstform zurückgeführten *νόμος* an. In den meisten Nomen des Olympus wurde die Melodie statt durch eine Singstimme durch rein instrumentales Aulosspiel dargestellt; in einigen *νόμοι* aber, z. B. in dem *νόμος* auf Athene, wählte er die aulodische Vortragsweise des Klonas, d. h. die Aulosmusik übernahm nur die Rolle der Begleiterin einer Singstimme.

Besonders wichtig aber sind die Compositionen des Olympus dadurch, dass in ihnen zuerst das dritte und vierte der griechischen Rhythmengeschlechter angewandt war, nämlich das ionische und päonische. Das ionische wurde damals noch der bakcheische Takt genannt; das päonische scheint Olympus sowohl in der später geläufigen Form des $\frac{5}{8}$-Taktes wie auch des $\frac{5}{4}$-Taktes, des sogenannten *παίων ἐπίβατος*, angewandt zu haben, Plut. Mus. 29. 32. 10; ausserdem wird dem Olympus von dem Berichterstatter bei Plut. 5, 29 auch die Erfindung des *χορεῖος*, d. h. des Trochäos und des *προσοδιακόν* zugeschrieben. Der letztere war von ihm im *νόμος* auf Ares, der erstere in den Haupttheilen des *νόμος* auf Athene gebraucht worden, dessen Archa im *παίων ἐπίβατος* gehalten war. Beide Rhythmen aber kommen schon bei Archilochus vor. Dagegen ist als eine wesentliche Neuerung des Olympus das sogenannte *κατὰ δάκτυλον εἶδος* zu nennen eine rhythmische Composition, die vorwiegend aus daktylischen Tetrapodien bestand und die nach Plut. Mus. 7 im *νόμος ὄρθιος* (nämlich im auletischen *νόμος ὄρθιος*, nicht im gleichnamigen kitharodischen *νόμος* des Terpander) vorkam.

---

*) Ueber diese Tonarten s. griech. Harmonik u. Melop. § 31.

Die zweite musische *κατάστασις* zu Sparta.

Unter diesem Namen begreift Glaukus von Rhegium eine Reihe von musischen Neuerungen verschiedener Meister, deren Hauptthätigkeit sich ebenso wie die Terpanders an Sparta und Delphi anknüpft, aber sich darin von der Terpanders und seiner nächsten Nachfolger unterscheidet, dass sie sich vorzugsweise auf die chorische Lyrik bezieht. Die chorische Musik ist vielleicht die älteste (S. 208), aber die monodische war früher als sie zu fester Norm und Regel gelangt. Thaletas aus Kreta war der erste, der auch der chorischen Poesie ein gleichsam kanonisches Ansehen verschaffte und in den Kreis der Festagone hineinzog. Die von ihm componirten Chorgesänge waren Päane und Hyporchemata. Alles was wir von ihrer rhythmischen Form wissen, beruht auf den von Plut. Mus. 10 aufbewahrten Worten des Glaukus von Rhegium: *μεμιμῆσθαι μὲν αὐτὸν (Θαλήταν) τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι, καὶ τὸν παίωνα καὶ κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιίαν ἐνθεῖναι, οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρῆσθαι, ἀλλ' οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον, ἐκ γὰρ τῆς Ὀλύμπου αὐλήσεως Θαλήταν φασὶν ἐξειργάσθαι ταῦτα καὶ δόξαι ποιητὴν ἀγαθὸν γεγονέναι.* Einerseits hat also Thaletas aus den auletischen Nomoi des Olympus den von Archilochus noch nicht angewandten fünfzeitigen päonischen Takt in der viersilbigen und dreisilbigen Form (– ◡ ◡ ◡ und – ◡ –) für seine chorischen Hyporchemata und Päane aufgenommen, denselben Takt, der auch in der Komödie so häufig für hyporchematische und hyporchemaähnliche Chorgesänge angewandt wird; — andererseits hat er sich an die Archilocheischen Metra angeschlossen, aber dieselben länger ausgedehnt, was nicht anders zu verstehen ist, als dass er die daktylo-trochäischen Strophen des Archilochus, welche höchstens auf drei oder vier Kola beschränkt sind, zu umfassenderen Bildungen entwickelt hat. Von Thaletas' Gedichten ist uns kein Vers mehr überkommen; doch sind wir so glücklich, von den Gedichten seines Nachfolgers Alkman eine nicht gerade unbedeutende Anzahl von Fragmenten zu besitzen, die in der letzten Zeit noch durch ein grösseres, fast unschätzbares Bruchstück eines Hyporchema vermehrt worden sind. Gerade dieses grössere Denkmal Alkmanischer Poesie vermag uns über die durch Thaletas in Sparta einheimisch gewordene metrische Composition Aufschluss zu geben.

Es ist dieselbe Compositionsform, in welcher Aristophanes am Schlusse der Lysistrata den Chor der Spartaner sein in national-lakonischem Dialekte gehaltenes Hyporchema singen lässt. Die metrischen Grundelemente sind der Hauptsache nach dieselben, welche schon in dem daktylo-trochäischen Gedichte des Archilochus vorkommen, trochäisches und iambisches Dimetron und Trimetron, akatalektisch und katalektisch, mit häufiger Irrationalität, dazu kürzere daktylische Glieder, seltener anapästische Bildungen. Wie bei Archilochus sind die einzelnen Kola regelmässig durch eine Cäsur von einander gesondert, nur ausnahmsweise findet zwischen ihnen eine Wortbrechung statt. Ein Hauptunterschied aber von Archilochus besteht darin, dass die antistrophische Responsion aufgegeben ist; denn wir erblicken sowohl in jenem Fragmente des Alkman, wie im Spartanerchore der Lysistrata lediglich alloiostrophische Systeme, in denen höchstens eine gewisse Analogie der Bildung, niemals aber eine genaue Responsion stattfindet. Das Hyporchema hat mehr als jedes andere Chorlied einen mit der ausdrucksvollen Orchestik respondirenden mimetischen Charakter, und eben dieser ist es, welcher die antistrophische Responsion fern hält*).

Ein anderer Unterschied von Archilochus besteht darin, dass Alkman den daktylischen und trochäischen Reihen auch hin und wieder logaödische Reihen beigemischt hat, und dieses ist die wesentliche Neuerung, welche die Metrik des Alkman gegenüber den früheren metrischen Entwickelungsstufen darbietet. Die logaödische Bildung aber ist hier sichtlich noch in ihren ersten Anfängen begriffen und noch weit entfernt von der Häufigkeit des Gebrauches, welchen wir bei den um nicht viel jüngeren lesbischen Erotikern antreffen. Grössere Vorliebe hat Alkman für ein rein daktylisches Metrum und zwar in der tetrapodischen Form des *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, welches Olympus in seinem *νόμος ὄρθιος* angewandt hatte. Da es überliefert ist, dass Olympus auch anderweitig dem Thaletas ein Vorbild in der Metrik war, so dürfen wir annehmen, dass eben durch die Vermittelung des Thaletas jenes daktylische Metrum dem Alkman überkommen ist. Mit voller Sicherheit lässt sich dieses von dem kretischen Metrum sagen, welches Alkman in einem von Aphrodite handelnden und

*) Ueber Alkmans Fragment (Bergk P. L. III⁴ p. 35), welches den obigen aus der zweiten Aufl. herübergenommenen Sätzen entgegen allerdings antistrophisch ist, vgl. A. Rossbach's Bemerkungen in den Nachträgen.

wahrscheinlich aus einem Hyporchema stammenden Fragmente (Hephaest. p. 43) angewendet hat.

Unter den Hegemonen der zweiten musischen Katastasis wird Alkman von Glaukus nicht angeführt und wir müssen schon deshalb in Alkman weniger einen originären Schöpfer neuer metrischer Form, als vielmehr einen Nachahmer des Thaletas erblicken. Gleichwohl wird ihm von einem andern Berichterstatter bei Plut. Mus. 12 (wahrscheinlich von Aristoxenus) eine rhythmische *καινοτομία* zugeschrieben. Besteht diese „*Ἀλκμανικὴ καινοτομία*“ in den zuerst bei Alkman nachweisbaren Logaöden? oder haben wir dabei nicht vielmehr an das metabolische Gedicht Alkmans zu denken, dessen Strophen zwei verschiedenen metrischen Schemata folgten? (vgl. oben). Zu der letzteren Annahme werden wir dadurch veranlasst, dass in jener Stelle des Plutarch die *Ἀλκμανικὴ καινοτομία* unmittelbar mit der auf die trichotomische Gliederung nach Strophe, Antistrophe und Epodos sich beziehende *Στησιχόρειος καινοτομία* in Zusammenhang gebracht wird. Ein anderer Nachfolger des Thaletas war Xenodamus von Kythere, ein Dichter von Päanen und Hyporchemen. Plut. Mus. 9. Derselben Kategorie gehört auch der aus dem italischen Locri stammende Xenokritus an, welcher nicht blos Päane dichtete, sondern auch den ersten Anfang dithyrambischer Composition mit weit ausgesponnenen heroisch-epischen Themata gemacht hat.

Neben diese chorischen Dichter der zweiten musischen *κατάστασις* stellt Glaukus von Rhegium zwei Meister, welche sich vorwiegend mit monodischen Compositionen beschäftigten, aber dennoch auch für die chorische Lyrik der folgenden Periode eine grosse Bedeutung haben, den Polymnastus, welcher in der Zeit zwischen Thaletas und Alkman lebte, und den Sakadas, den jüngeren Zeitgenossen Alkmans, der noch in die folgende Periode hineinreicht. Polymnastus gehört dem Kreise der spartanischen Dichter und Componisten an; Sakadas' Thätigkeit scheint, abgesehen von seinen wiederholten Siegen zu Delphi, hauptsächlich auf Argos concentrirt gewesen zu sein. Der erstere ist der Vollender der aulodischen Kunst, insonderheit gab er den *νόμοι ὄρθιοι* die abschliessende Form; seine Compositionen erfreuen sich namentlich in melischer Beziehung des Beifalls der Aristophaneischen, ja sogar noch der Alexandrinischen Zeit. Auf Sakadas werden *μέλη* und *ἐλεγεῖα* zurückgeführt. Auch er war

mithin aulodischer Componist, aber auch für chorische P
muss er eine hohe Bedeutung gehabt haben. Plut. Mus. 8, 9.

Stesichoreisches Zeitalter.

Der Sikeliote Stesichorus ist es, der für die chorischen
dichte im Allgemeinen die in der jetzt folgenden Zeit übliche I
festgestellt hat. Er machte den Wechsel zweier Strophensche
in ein und demselben Gesange zur feststehenden Norm. Auf
gleiche Strophen, die *στροφή* und *ἀντίστροφος*, folgte eine
gleiche dritte, die *ἐπῳδὸς* sc. *στροφή*, und das ganze Ge
zerlegte sich durch Repetition dieser drei Systeme in mel
triadische, mit dem Worte *περικοπαί* zu bezeichnet Gru
Dies sind die sprichwörtlich gewordenen „*τὰ τρία Στησιχό*
Spätere Grammatiker und Scholiasten berichten, dass sich
Chor beim Singen der Strophe von der Rechten zur Li
bei der Antistrophe von der Linken zur Rechten bewegt l
während die Epode stehend gesungen worden sei; vgl. Bo
Berl. Akad. 1828 p. 99. Es lässt sich nicht ermitteln, in wie
diese wohl aus dem jüngeren Dionys. Halikarn. in die spät
Scholien und Lexika übergegangene Notiz Gültigkeit hat. E
immerhin möglich, dass sie erst aus der Etymologie von *στ*
und *ἀντίστροφος* gefolgert ist. Es kam auch vor, dass ein
Stesichoreischer Weise trichotomisch gegliedertes Gedicht
und gar von einem stillstehenden Chore ohne orchestische
wegung vorgetragen wurde; sicherlich war dies bei den Hy
der Fall*). Der Umfang der einzelnen Stesichoreischen Stro
lässt sich bei der Abgerissenheit der einzelnen Strophen 1
mehr beurtheilen. Unter den bei ihm gebrauchten Metren h
wir zwei Hauptgattungen zu unterscheiden: daktylische Re
zu längeren Versen verbunden (eine weitere Ausbildung des
δάκτυλον εἶδος) und episynthetische Metra in der Form
Daktylo-Epitriten. Jene finden sich besonders in den *ἆθλα*
Πελίᾳ, der *Γηρυονίς*, der *Ἰλίου πέρσις* und *Ἑλένα*, diese in
Ὀρέστεια. Die specielle Metrik zeigt bei der Behandlung
beiden genannten Strophengattungen, in wiefern sich hier S
chorus an das Vorbild des Sakadas und des aulodischen No
überhaupt angeschlossen hat. In einem Gedichte erotischen Inh
der *Ῥαδινά*, findet sich eine der lesbischen Lyrik analoge c
ambisch-logaödische Form; sonst kommen logaödische Re

*) Aristot. probl. 19.

bei Stesichorus hauptsächlich nur als Strophenschluss vor und die Häufigkeit ihres Gebrauches überwiegt im Allgemeinen noch nicht die Art und Weise, in welcher sie von Alkman verwandt wurden. Erst Stesichorus' Nachfolger Ibykus ist es, der sich unter den chorischen Dichtern dem logaödischen Metrum mit Vorliebe zugewandt hat, aber auch bei ihm walten (weit mehr als bei späteren Dichtern) in der einzelnen logaödischen Reihe die daktylischen vor den trochäischen Takten vor. Ausser den logaödischen Bildungen aber gebraucht Ibykus gern das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* des Stesichorus, selbst in den erotischen Poesien, denen er sich später zuwandte.

Gleichzeitig mit Stesichorus blüht die lesbische Dichterschule, die hauptsächlich durch Alcäus und Sappho vertreten wird. Sie hat an der Stesichorischen Formentwickelung keinen Theil genommen, sondern ist auf dem Standpunkte der tetrastichischen oder distichischen Strophenform stehen geblieben, welche ein unmittelbares Ergebniss des alten Volksliedes ist. In der That repräsentiren die Lesbier diejenige Gattung der musischen Kunst, welche wir Neueren als die einfache „Liedform“ bezeichnen würden. Die meisten Strophen sind isometrisch; kommen Verse verschiedenen metrischen Schemas in einer Strophe vor, so sind mindestens die beiden ersten einander gleich und nur im Schlusse tritt ein Wechsel des Versmasses ein. So einfach auch ihre Strophenbildung ist, so stellt sich dennoch in Beziehung auf die Vers-Schlüsse eine eigenthümliche Erscheinung heraus. Es kommt nämlich vor, dass in einer logaödischen Strophe an derselben Stelle zwei Reihen durch Wortbrechung mit einander zusammenhängen und mithin einen einzigen Vers ausmachen, wo beide Reihen in den Antistrophen entschieden zwei selbständige Verse bilden. Dies ist vor Allem bei dem kurzen zweitaktigen Schlussverse der sogenannten Sapphischen Strophe der Fall. Spätere Dichter sind in einem solchen Falle immer consequent, denn sie würden solche Reihen in allen Antistrophen entweder durch *τελεία λέξις* und durch Zulassung des Hiatus und der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* zu zwei selbständigen Versen von einander trennen oder durch Fernhaltung des Hiatus und der syllaba anceps und Gestattung der Wortbrechung in allen Antistrophen zu einem einheitlichen Verse mit einander verbinden. Es lässt sich jene Inconsequenz der Lesbier nicht gut anders beurtheilen, als dass wir bei Sappho und Alcäus etwa in gleicher Weise wie oben

bei den daktylo-trochäischen Verbindungen des Archilochus eine Periode der Versbildung voraussetzen, in welcher die später mit so grosser Festigkeit gewahrten Gesetze für die Verbindung der Reihen noch nicht vollständig ausgebildet waren; die abschliessende Ausbildung scheint erst ein Resultat der Stesichoreischen Chorpoesie zu sein. Von den in den vorausgehenden Perioden entwickelten Metren lassen sich blos die päonischen und anapästischen bei den Lesbiern nicht nachweisen, alle übrigen, Daktylen, Iamben, Trochäen, Ionici, sind in mannichfachem *μέγεθος* von ihnen angewandt. Gleich dem Archilochus und dem Alkman eine Reihe des daktylischen Metrums mit einer trochäischen oder iambischen zu verbinden (die episynthetische Form) verschmähen die Lesbier, dagegen findet das logaödische Metrum in ihrer Strophenbildung die umfassendste Vertretung und in dieser Beziehung repräsentiren sie ihrem Zeitgenossen Stesichorus gegenüber einen entschiedenen metrischen Fortschritt. — Wie sich Ibykus zu Stesichorus verhält, so schliesst sich an die Lesbier der mit Ibykus gleichzeitige Ionier Anakreon an. Auch er dichtet gleich ihnen hauptsächlich nur für monodischen Vortrag, seltener sind seine Strophen für hymnodischen Chorgesang bestimmt. Ein eigentlich metrischer Unterschied zwischen den Lesbiern und Anakreon besteht nur in der Verschiedenartigkeit der Freiheit, welche sich beide für den anlautenden Takt der Logaöden verstatten, worüber das Nähere unten.

Pindarisches Zeitalter.

Das letzte Entwickelungsmoment für die Formbildung der lyrischen Poesie wird durch Lasus von Hermione gebildet, sowohl in melischer wie in rhythmisch-metrischer Beziehung. Plut. Mus. 29. Nur die allerfrüheste Zeit hat den Gesang mit unisonen Tönen (*πρόσχορδα*) begleitet; Archilochus, vermuthlich aber schon Terpander begleitete den Gesang mit divergirenden Tönen des Instrumentes. Plut. Mus. 28. So war die Musik also mindestens eine zweistimmige. Die Polyphonie der Begleitung wurde durch Lasus zu einer wenigstens für die chorische Poesie geltenden Kunstform erhoben: auf einen Ton des Gesanges kamen gleichzeitig mehrere durch ihre Höhe von einander verschiedene Töne der begleitenden *αὐλοί*. In Beziehung auf die Metrik heisst es von Lasus bei Plut. Mus. 29: *εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμούς*. Der Ausdruck bietet im Einzelnen immerhin noch einige Schwierigkeit des Verständnisses, aber soviel steht

fest, dass Lasus neue rhythmische Formen eingeführt hat, welche von da an besonders in der Dithyrambenpoesie Geltung erhielten. Neue rhythmische γένη und εἴδη können durch Lasus nicht eingeführt sein; die dochmischen Bildungen sind zwar ein etwa erst in der Zeit des Lasus auftretendes neues rhythmisches εἶδος, aber sie sind auf die Tragödie beschränkt und haben weder im Dithyrambus noch sonst in der lyrischen Chorpoesie eine Stelle. Eine Umgestaltung aber und zwar eine bedeutende Umgestaltung ist wenigstens einer der bisher bestehenden rhythmischen Formen zu Theil geworden: die logaödischen Bildungen zeigen nämlich von der Zeit des Lasus an, gegenüber den Logaöden der Lesbier, des Alkman und Stesichorus, eine reiche Formfülle, welche durch die jetzt eintretende Freiheit der Auflösung, durch wechselnde Stellung der daktylischen Takte innerhalb des logaödischen Kolons und durch Verbindung mit iambischen und trochäischen Glieder hervorgerufen wird. Wir werden um so mehr Grund haben, in Lasus den Urheber dieser Freiheiten logaödischer Bildungen zu erblicken, als wir dieselben auch in den von ihm uns überkommenen kurzen Fragmenten nachweisen können.

So wird denn nun von jetzt an das logaödische Metrum ein vorwaltendes Mass der lyrischen Chorstrophen. Nur ein einziges noch steht ihm hier gleichberechtigt zur Seite, das von Stesichorus für die Chorlyrik eingeführte daktylo-epitritische Metrum. Bei Simonides walten die Logaöden vor, bei Bakchylides die Daktylo-Epitriten, bei Pindar, der für uns bei dem Untergange der übrigen lyrischen Litteratur die Hauptquelle für die Metrik der chorischen Lyrik wird, stehen wenigstens in den Epinikien die logaödischen und daktylo-epitritischen Gediche der numerischen Vertretung nach einander coordinirt. Nur ein einziges Mal kommt in seinen 44 Epinikien eine päonische Ode vor, Olymp. 2, nur ein einziges Mal eine dem Archilocheischen Stile sich annähernde Daktylo-Trochäen-Bildung mit schliessendem Ithyphallicus, Olymp. 5. Dasjenige, was dem Pindar, gegenüber dem Simonides und Bakchylides, in metrischer Beziehung eigenthümlich ist, hat die specielle Metrik bei Gelegenheit der Besprechung der daktylo-epitritischen und logaödischen Strophen näher nachzuweisen; im Allgemeinen aber herrscht für die sämmtlichen Lyriker aus der Zeit der Perserkriege ein und dieselbe Norm der Bildung und auf den Ruhm eines genialen Neubildners metrischer Formen, wie er unbedingt den älteren Tragikern Aeschylus und Phry-

nichus vindicirt werden muss, kann Pindar keinen Anspruch machen. In der strophischen Anordnung hält er, wenigstens der Regel nach, die trichotomische Gliederung des Stesichorus fest; nur wenige Oden haben die ältere monostrophische Form. Für die Gruppirung des Inhaltes wendet Pindar die durch Terpander aufgekommene Gliederung an, welche den Haupttheil in die Mitte des ganzen Gedichtes verlegt und die denselben umgebenden Theile dem Inhalte nach gleichmässig einander entsprechen lässt. Vermuthlich war auch diese Terpandrische Gliederung durch Stesichorus in die chorische Lyrik eingeführt. Und so sind auch die metrischen Strophengattungen, deren sich Pindar bedient, nicht sein eigen: die Daktylo-Epitriten gehen auf Stesichorus, die Logaöden auf Lasus zurück. Doch ist dieser Mangel an Originalität rhythmischer Bildung kein Vorwurf für Pindar, so wenig wie die Sophokleische Poesie durch die verhältnissmässig geringe Zahl verschiedener rhythmischer Formen beeinträchtigt wird. Und für uns Modernen, denen aus der chorischen Lyrik nur die Pindarischen Epinikien überkommen sind, ist und bleibt Pindar schlechterdings die Grundlage für die metrische Forschung. In der Tragödie respondiren niemals mehr als nur jedesmal zwei Strophen antistrophisch mit einander, in den Pindarischen Gedichten eine weit grössere Zahl, und eben deshalb lassen sich hauptsächlich nur aus Pindar mit Sicherheit die *μεγέϑη* der einzelnen Verse bestimmen. Schwieriger aber ist es, namentlich in Pindars logaödischen Strophen, die Verse in die einzelnen rhythmischen *κῶλα* zu zerlegen. Es ist dies eine Aufgabe, deren richtige Lösung einen ausserordentlich grossen Fortschritt in der Disciplin der antiken Metrik bezeichnen würde. Vor allem muss man hierbei sich aller alten Vorurtheile entschlagen und den viel vertretenen Gedanken aufgeben, als ob gerade die Länge des Pindarischen Verses etwas so sehr bedeutungsvolles sei, — dass gerade hierdurch der Ernst und die Würde der chorischen Lyrik bedingt würde. Wäre dies der Fall, so müssten die ungleich längeren Hypermetra, in denen Aristophanes den Kleon und Allantopoles ihr gemeines Zungengefecht auskämpfen lässt, den langen Pindarischen Vers an Würde noch weit überragen. Die Vereinigung von Kola zu längeren oder kürzeren Versen wird zunächst nur durch die Melodie und deren Gliederung nach Vorder- und Nachsatz bedingt und wir können nicht umhin, nachdrücklich auf das zurückzuweisen, was im ersten

Bande zu Anfang der Rhythmik über Vers- und Periodenbildung gesagt ist.

Auch vom Zusammenhange der Pindarischen Metra mit den Tonarten, in welchen die Strophen gesungen wurden, hat man sich durchaus falsche Vorstellungen gemacht. Die mit möglichst viel Spondeen beschwerten Daktylo-Epitriten hat man dorische, die Logaöden äolische und wieder andere lydische oder gar lokrische Strophen genannt. Wem blos das Wort äolische und dorische Tonart genügt, um damit, ohne auch nur den Versuch zu machen, das Wesen dieser Tonarten zu erforschen, überschwängliche Vorstellungen zu verbinden und diese in den Metren wieder zu erblicken, bei dem ist allerdings dem freien Phantasiren der Subjectivität ein schrankenloser Spielraum gegeben, und wo die Begriffe fehlen, da stellt das leere Wort von selbst sich ein. Aber welchen Zusammenhang wird man zwischen Tonart und metrischer Strophenbildung finden können, wenn man weiss, dass die *Αἰολιστί* nichts anderes ist als ein im Aufsteigen und Absteigen identisches Moll, und dass die *Δωριστί* nur darin von der *Αἰολιστί* abweicht, dass die Melodie nicht in der Prime, sondern in der Quinte schliesst? Was hat dieser Quintenschluss mit Daktylo-Epitriten gemeinsames? Die specielle Metrik wird den unumstösslichen Nachweis geben, dass diese Daktylo-Epitriten je nach der poetischen Gattung, der sie angehörten, geradezu in jeder der griechischen Tonarten gesungen werden konnten.

Was unserem rhythmischen Gefühle wohl immer fremdartig bleiben wird, ist der sich bei Pindar findende Mangel von Uebereinstimmung zwischen den Abschnitten des Rhythmus und des Gedankens. Wir nennen unsere modernen Gedichte nur dann fliessend, wenn möglichst häufig an das Ende eines Verses ein Satzende fällt und wenn ein aus mehreren Gliedern bestehender Vers, z. B. ein trochäischer Tetrameter, auch in der Grenzscheide der beiden Reihen ausser der metrischen Cäsur gleichsam eine Cäsur des Gedankens zeigt. Die tragischen Strophen tragen dieser unserer modernen Forderung ungleich mehr Rechnung als Pindar, dem die Responsion zwischen rhythmischen und Satzgliedern ganz und gar gleichgültig ist und der auch die Kola ein und desselben Verses fast niemals durch eine beabsichtigte Cäsur von einander sondert. Nicht einmal das Ende einer Strophe fällt bei Pindar ausnahmslos mit einem Satzende zusammen. Auch

dies ist dem Pindar nicht eigenthümlich; die Fragmente von Alcäus' und Sappho's Dichtungen und ihre Nachbildungen bei den Römern zeigen vielfach die nämliche Erscheinung. Aber nichts desto weniger bleibt es uns unbegreiflich, weshalb gerade die griechischen Lyriker, wir können sagen allein unter den Dichtern aller Völker und aller Zeiten, die Congruenz zwischen rhythmischem und Gedankenschluss gestört haben.

§ 31.

Die stichische und strophische Composition der dramatischen Dichtungen.

Die historischen Elemente der dramatischen Poesie sind dieselben, welche der Iambographie des Archilochus als Voraussetzung dienen, die volksthümlichen Chorlieder an den dionysischen Festen verbunden mit monodischen Vorträgen des aus der Mitte des Chors hervortretenden Koryphäos. Nicht blos bei den Ioniern, sondern auch bei den Dorern (hauptsächlich in Sicilien) und bei den Attikern bestand dies alte volksthümliche Institut dionysischer Poesie, und überall waren schon in früher Zeit die dafür gebrauchten Metra wenigstens der Hauptsache nach dieselben: iambische Trimeter, trochäische, iambische und anapästische Tetrameter und die sich an diese anschliessenden trochäischen, iambischen und anapästischen Hypermetra. Freilich konnte die Verschiedenheit der Stämme und ihrer Dialekte auch für die Form der Poesie nicht ohne Einfluss bleiben. Dahin müssen wir in metrischer Beziehung namentlich die verschiedene Art der Quantität rechnen, welche wir im Trimeter, Tetrameter u. s. w. des Archilochus, der sicilischen Komödie und des attischen Dramas finden. In Beziehung auf die durch zwei Consonanten hervorgebrachte rhythmische Verstärkung einer kurzen Silbe zeigt der Vers des Archilochus und der ihm nachfolgenden Iambographen dieselbe Weichheit des ionischen Dialektes, die uns schon im Homerischen Hexameter entgegentritt: blos eine Muta mit folgendem ρ oder folgendem λ vermag einen vorausgehenden Vocal in seiner grammatischen Kürze zu wahren, jede andere Consonantencombination macht die grammatische Kürze zu einer rhythmischen Länge. In der attischen Komödie und auch in den der gewöhnlichen Umgangssprache der Attiker sich annähernden Trimetern der attischen Tragödie hat die Combination von muta cum liquida auf die Umgestaltung einer

grammatischen Kürze zur rhythmischen Länge einen weit geringern Einfluss — der attische Dialekt nimmt an der Ueberwindung zweier Consonanten nicht den Anstoss wie der ionische. Und wiederum anders gestaltet sich das rhythmische Silbengesetz im Trimeter und Tetrameter des Epicharmus. Vgl. Cap. II.

Diese Verschiedenheit prosodischer Verhältnisse ist ein sicherer Beweis, dass weder das sicilische noch attische Drama die Gesetze für die Bildung des dialogischen Verses den Trimetern und Tetrametern der Iambographen entlehnt hat; wir müssen annehmen, dass diese Versarten schon in früher Zeit ein Gemeingut aller griechischen Stämme waren, und dass schon vor der Zeit des Archilochus sowohl bei Dorern wie bei Attikern die alterthümliche Poesie der Dionysosfeste sich jener Metra in der später bei Dorern und Attikern sich zeigenden prosodischen Eigenthümlichkeiten bediente.

Die ältere attische Komödie hat trotz der Mannigfaltigkeit der Metra, wie sie uns bei Aristophanes gegenübertritt, dennoch jenes oben bezeichnete metrische Gebiet, welches die iambischen Trimeter und die trochäischen, iambischen und anapästischen Tetrameter und Hypermetra begreift, in der Wesenheit der rhythmischen Bildungsform nicht allzuweit überschritten. Nehmen wir diejenigen Metra des Aristophanes aus, in welcher diesen einen Tragiker oder chorischen Lyriker parodirt, so lassen sich seine sämmtlichen trochäischen, iambischen und anapästischen Chormetra unmittelbar auf die in demselben metrischen Geschlechte gehaltenen Tetrameter und Hypermeter zurückführen. Ausser diesen werden nur zwei metrische Gattungen mit Vorliebe von Aristophanes für den komischen Chor verwandt, einmal die päonischen Metra und andererseits leichte logaödische Bildungen, insbesondere Glyconeen und logaödische Prosodiaca. Ob wir auch hierin annehmen müssen, dass diese Metra schon vor der Entwickelung der alten dionysischen Volksgesänge zur Komödie ein altes Eigenthum der Attiker waren, oder ob hier Aristophanes und seine Vorgänger mit Bewusstsein auf die metrischen Bildungen der hyporchematischen und erotischen Lyriker recurrirt haben, muss dahin gestellt bleiben.

Die Tragödie tritt als eine fest entwickelte Kunstform in Attika fast ein Jahrhundert früher als die Komödie auf, dennoch hat sie die volksthümlichen Metra der alten Dionysosfeste weniger streng festgehalten als die Komödie. Iambische Tetrametra,

Hypermetra und anapästische Tetrametra hat sie ganz und gar aufgegeben; sie hat von den Metra jener alten volksmässigen Poesie, der sie selber entstammt, nur die iambischen Trimetra, die trochäischen Tetrametra und die anapästischen Hypermetra festgehalten, neben ihnen aber eine so grosse Anzahl anderer metrischer Formen sich zu eigen gemacht, wie wir sie niemals bei einem und demselben Lyriker wiederfinden. Für die Metra des tragischen Chores mussten die bereits ausgebildeten Formen des mit der Tragödie aus derselben Quelle hervorgehenden Dithyrambus eine von selbst sich darbietende Fundgrube gewähren, und wir werden wohl insbesondere die mannigfaltigen logaödischen Bildungen der tragischen Chorstrophen hierauf zurückführen dürfen. Leider sind uns die logaödischen Bildungen des Dithyrambus zu wenig bekannt: es lässt sich nicht entscheiden, wie viel einerseits bei den Aeschyleischen, andererseits bei den Sophokleischen und Euripideischen Logaöden, die unter einander die merklichste Verschiedenheit zeigen, aus der Lyrik entlehnt, und was auf Rechnung der Individualität des einzelnen tragischen Dichters zu setzen ist.

Neben den logaödischen Chormetren nehmen in der Tragödie des Aeschylus die trochäischen und iambischen Strophen eine hervorragende Stellung ein. Von den trochäischen und iambischen Strophen des Aristophanes sind sie dem Bildungsprincip nach durchaus verschieden. Die dort so häufige Irrationalität der schwachen Takttheile ist fast gänzlich vermieden, dagegen tritt katalektische Bildung im Aus- und Inlaut der Reihe in einem solchen Grade hervor, dass wir in keinem anderen Metrum der Griechen etwas ähnliches wiederfinden. Wir haben wohl Grund, darin eine eigenthümliche Erfindung des Aeschylus oder auch wohl des ältern Phrynichus zu erblicken. Noch ein anderes Metrum muss als ein individueller Rhythmus der Tragödie gelten; dies sind die Dochmien, die wir vor Aeschylus nirgends antreffen, — die wenigen Verse des Pindar, in denen man wenigstens einen Ansatz zu dochmischer Bildung erblickt hat, gestatten auch eine andere metrische Auffassung.

Ausserdem zeigen sich in der Tragödie auch noch ionische, daktylische und daktylo-epitritische Bildungen. Die letzteren kommen, wenn wir von dem Aeschyleischen Prometheus absehen, nur bei Sophokles und Euripides vor, und dürfen mit Sicherheit als eine Entlehnung aus der Lyrik aufgefasst werden. Dasselbe

gilt auch von den bei Aeschylus noch mehr als bei seinen Nachfolgern beliebten daktylischen Chorstrophen, welche aus der Lyrik des Stesichorus entlehnt sind. Die Ionici bei Aeschylus sind ebenfalls häufiger als bei den Späteren und dürfen vielleicht darauf Anspruch machen, dass sie schon seit alter Zeit den dionysischen Volksgesängen angehören.

Hiermit sind die in den tragischen Chorstrophen vorkommenden metrischen Formen abgeschlossen, denn die nur einmal bei Aeschylus in den Hiketiden 418 ff. vorkommenden päonischen Strophen können wir gegenüber den so reich vertretenen logaödischen, dochmischen, iambischen und trochäischen Bildungen nicht in Anschlag bringen. Die chorische Lyrik zeigt ganz entschieden einen mit der Zeit fortschreitenden immer grösser werdenden Kreis metrischer Formen, in den Chören der Tragödie ist dies umgekehrt. Sophokles enthält sich der bei Aeschylus so häufigen trochäischen Bildung ganz und gar, und auch die iambischen Strophen des Aeschylus kommen bei ihm nur drei oder vier Mal vor. Nicht viel anders verhält es sich hier bei Euripides: wir dürfen wohl sagen, dass sich die Technik der Sophokleischen und Euripideischen Chorstrophen vorwiegend nur im logaödischen und dochmischen Mass bewegt. Anders aber gestaltet sich das Verhältniss für die **tragischen Monodien** und die mit diesen zusammenhängenden *θρῆνοι*. Bis auf den Prometheus sind der Aeschyleischen Tragödie die Monodien ganz und gar unbekannt, und auch bei Sophokles und Euripides treten sie erst im letzten Decennium des peloponnesischen Krieges auf. Wir haben darin eine Concession zu erblicken, welche die Tragiker seit dieser Zeit den überall so beliebten Nomoi des Phrynis und seiner Nachfolger machten, und wir dürfen annehmen, dass auch die in diesen tragischen Monodien vorkommenden Metra ebenso wie die hier übliche alloiostrophische Bildung den Nomoi der spätern Lyriker entlehnt sind. Aristot. probl. 19, 15.

Der eigentliche Schwerpunkt der tragischen Rhythmopöie beruht nicht auf diesen erst später hinzukommenden Monodien, die ohnehin ihrem poetischen Gehalte nach ziemlich untergeordnet sind, sondern auf den Chorliedern, und mit Rücksicht auf diese ist die rhythmische Kunst des Aeschylus entschieden höher zu stellen als die seiner beiden Nachfolger. Das erkannte auch schon das Alterthum; so referirt Plutarch Mus. 21 aus einer Schrift des Aristoxenus: *τῇ γὰρ περὶ τὰς ῥυθμοποιίας ποικιλίᾳ*

οὔσῃ ποικιλωτέρᾳ ἐχρήσαντο οἱ παλαιοί· ἐτίμων γοῦν τὴν ῥυθ
κὴν ποικιλίαν, καὶ τὰ περὶ τὰς κρουματικὰς δὲ διαλέκτους τ
ποικιλώτερα ἦν. Durch die Aristotelischen Problemata 19
erfahren wir, dass auch Phrynichus in Beziehung auf Mann
faltigkeit in der Rhythmopöie auf dem Standpunkte des Aeschy
gestanden haben muss, und wenn Aristoph. Vesp. 220 von

ἀρχαῖα μελισιδωνοφρυνιχήρατα

spricht, so ist die Anerkennung, die damit den Chorstrophen
Phrynichischen Tragödie gezollt ist, sicherlich ernst gemeint ı
darf nicht, wie man gemeint hat, als Ironie gefasst werc
Aristoxenus (bei Plut. de mus.) nennt von tragischen Meist
niemals den Sophokles und Euripides, sondern nur den Ph
nichus und Aeschylus: von ihnen sagt er, sie seien φιλόρρυθμ
und sie und ihre Zeitgenossen sind es, welche Aristoxenus
σκηνικὴ μουσική der spätern Zeit, d. i. der den skenischen Mo
dien eine besondere Vorliebe zuwendenden Tragödie des Sophol
und Euripides entgegensetzt. Aristoxenus denkt hier nicht
den Inhalt, sondern an die rhythmische Form der Poesie, ı
auch wir Modernen können nicht umhin, dem Aristoxenus vö
beizustimmen, wenn er, was rhythmische Formfülle anbetr
den Aeschylus höher als Sophokles und Euripides stellt.

So viel hier im Allgemeinen von den metrischen Bildun
arten des Dramas, dessen näherer Besprechung der grössere Tl
der speciellen Metrik gewidmet ist. Es bleibt uns hier nur e
kurze Auseinandersetzung der mit den metrischen Formen
nächsten Zusammenhange stehenden einzelnen Partien (
Tragödie und Komödie übrig. Nach der ausführlic
Erörterung, welche dieser Gegenstand in meiner Schrift ü
Aeschylus erhalten hat, wird es hinreichen, wenn ich unter V
weisung auf jene Arbeit mich hier auf eine gedrängte Uebersi
beschränke.

Horat. art. poet. 189 stellt für das Drama eine gewiss ni
von ihm zuerst ausgesprochene Forderung auf:

> Neve minor neu sit quinto productior actu
> fabula quae posci vult et spectata reponi.

Damit ist allerdings gesagt, dass es Dramen gab, welche m
oder weniger als fünf Acte enthielten, aber das normale, gleichs
legitime Mass eines Dramas wird hier auf fünf Acte angese
Die Gliederung nach fünf Acten ist nun aber keineswegs (

innerhalb des römischen Dramas aufgekommen, sie gehört vielmehr wesentlich der Oekonomie des griechischen Dramas an und hat in der historischen Entstehung derselben ihre eigentliche Berechtigung.

Nicht eine Verdeckung der Bühne durch den Vorhang war es, was das Drama in Acte sonderte, sondern der Gesang des gewöhnlich in der Orchestra, bisweilen aber auch auf der Scene befindlichen tragischen Chores. Wie Aeschylus bei seiner dramatischen Aufführung immer vier mit einander zusammenhängende Dramen darstellt, so kommen bei ihm in jedem einzelnen Drama vier Hauptchorlieder vor. Durch diese vier Chorlieder werden drei Acte oder drei Epeisodien von einander gesondert; dem ersten Chorliede pflegt ein Prologos voranzugehen, dem letzten eine Exodos zu folgen; rechnen wir diese den Chorliedern vorausgehenden und nachfolgenden Theile den drei Epeisodien als ersten und letzten Act hinzu, so ergeben sich damit die von Horaz für das Drama verlangten fünf Acte.

Diese auf der Vierheit der Chorlieder beruhende Gliederung des Dramas ist von Aeschylus überall gewahrt, aber sie ist ihm keineswegs eigenthümlich. Auch die Komödie des Aristophanes hat sich dieser Oekonomie angeschlossen; die Acharner haben vier, der Frieden hat nur drei Hauptchorlieder, jenes Stück ist „quinto actu productior", dieses „quinto actu minor"; alle übrigen Aristophaneischen Stücke kommen mit den Aeschyleischen in der Anzahl der Chorika überein. Auch Sophokles und Euripides sind ebenfalls in den bei weitem meisten ihrer Dramen der Aeschyleischen Norm gefolgt (bei Sophokles hat blos die Antigone fünf Chorika und somit sechs Acte, der Philoktet hat nur drei Chorika und somit nur vier Acte). Unter den Berichten der Alten, welche uns über die einzelnen *μέρη τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας* nähere Auskunft geben, hat derjenige am meisten Werth, der uns aus der fragmentarisch erhaltenen Schrift des Aristoteles *περὶ ποιητικῆς* darüber vorliegt (Arist. poet. 12 und proleg. Aristophan. p. XLIV Bergk). Vier *μέρη* sind es, die hiernach allen Dramen der Tragödie, der Komödie, dem Satyrdrama gemeinsam ist: Der Prologos, die Epeisodia, die Exodos und das Chorikon. Unter Chorikon (auch *χοροῦ μέλος* genannt) versteht Aristoteles keineswegs eine jede vom Chore oder Chorführer vorgetragene Partie: es gibt vielmehr auch Chorpartien innerhalb eines Epeisodions, welche nicht als besondere *μέρη τοῦ δράματος* angesehen werden,

sondern eben nur ein Bestandtheil des Epeisodions sind. Z einem solchen Chorikon, welches auf den Namen eines besonder μέρος Ansprüche machen kann, gehört es, dass es ein μέγεθο ἱκανόν hat, d. h. ein grösseres in sich abgeschlossenes und fü sich verständliches Ganze bildet. Solcher Chorika kommen de Regel nach, wie schon oben bemerkt, dem griechischen Dram vier zu; das erste davon heisst nach Aristoteles πάροδος ode auch wohl εἴσοδος, die drei übrigen führen in der Tragödie de Namen στάσιμα. Beide Namen stammen ebenso wie alle übrige für die μέρη τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας gebrauchten termini tech nici aus der ältern Zeit der dramatischen Kunst, ja, sie habe sich vielleicht schon zu jener Zeit geltend gemacht, in welche man statt der kunstmässigen Dramen nur jene volksmässige Dionysoslieder hatte, die erst in ihrer weitern Entwickelun zum Drama führten. Damals gab es, wie in den ältern Stücke des Aeschylus (Pers. und Hiket.) noch keinen Prolog. Die Au führung begann mit dem ersten Auftreten des Chores, und di ist eben die πάροδος oder εἴσοδος χοροῦ. Nach dem erste Chorliede trat in der ältern Tragödie noch ein Schauspiel hinzu, der mit dem Koryphäus einen Dialog hielt. Dieser Parti kam der Name „ἐπείσοδος", d. i. ein zum Auftreten des Chor hinzukommendes Auftreten des Agonisten zu und das gan darauf folgende Meros hiess ἐπεισόδιον (scil. μέρος). Nach de Ende desselben mit der Entfernung des Schauspielers von de Bühne begann der Chor ein zweites Lied, er hatte hier berei seinen Platz, seine στάσις, eingenommen; deshalb erhielt da zweite Chorikon den Namen στάσιμον (μέρος). Ebenso erfolgt mit dem Abschlusse dieser Partie eine zweite Epeisodos de Agonisten; dann wieder ein zweites Stasimon des Chores; dan in gleicher Weise eine dritte Epeisodos und ein drittes Stasimo und mit dem Ende des letztern, welches zugleich das letzt Chorlied ausmachte, begann der mit der ἔξοδος χοροῦ endend Schlusstheil des ganzen Stückes. Wie die vorausgehenden Partie von dem Herbeikommen des Chores oder Schauspielers od dem Stehenbleiben des Chores ihre Bezeichnung erhalten hatte so wurde diesem fünften und letzten Theile des Dramas vo Fortgehen des Chores der Name Exodos zu Theil. In Bezug au die metrische Composition der einzelnen Theile gelten folgend Normen.

Parodos.

Parodos heisst sowohl in der Tragödie wie in der Komödie der erste Vortrag des Chores mit Einschluss der anapästischen Hypermetra, die (in einigen Tragödien) der ersten Strophe desselben unmittelbar vorausgehen. Diese Definition gilt für alle uns erhaltenen Dramen und beruht auf den Angaben der älteren Schriftsteller wie Aristoteles und Plutarch, so wie auch der meisten späteren Scholien: alle anderen Definitionen enthalten höchstens nur einen Theil des Richtigen, wie aus dem Folgenden hervorgehen wird.

1. Dass die Parodos zunächst ein Vortrag des Gesammtchores sei, „χοροῦ“, sagt Aristoteles ausdrücklich, und wir können daher die Wechselgesänge zwischen Koryphäus oder einzelnen Choreuten und Bühnenpersonen nicht als Parodoi ansehen: finden solche μέλη statt, ehe ein gemeinschaftliches Chorlied gesungen ist, so haben wir die Parodos nicht beim ersten Auftreten des Chores, sondern im weiteren Verlaufe des Dramas zu suchen. Dies gilt z. B. vom Oedipus Coloneus, wo die Parodos nicht etwa v. 117 ὅρα, τίς ἄρ' ἦν; ποῦ ναίει; sondern nach Plutarchs ausdrücklichem Zeugnisse v. 668 εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας beginnt*). Wenn daher Spätere die Parodos als den Gesang des einziehenden Chores definiren, so kann dies wenigstens keine allgemeine Gültigkeit haben. Schol. Phoen. 202. Euclides bei Tzetzes in Cramer Anecd. Oxon. 3 p. 344, 12; 346, 16; Cramer Anecd. Par. 1 p. 19.

2. Gehen dem ersten Gesange des Gesammtchores anapästische Hypermetra unmittelbar vorher, so werden auch diese zur Parodos gerechnet; so in den Supplices des Aeschylus v. 1, in den Persern 1, im Agamemnon 140 und Aiax 134, ein Gleiches muss von den iambischen Tetrametern und den darauf folgenden lyrischen Versen vor dem ersten Chorgesange in den Wespen 230 angenommen werden. Dies widerspricht zwar scheinbar den Worten des Aristoteles, denn die Anapästen werden nicht vom Chore, sondern von dem Koryphäus vorgetragen, aber

---

*) Plut. an seni sit ger. respubl. 3. Solche Partien wie Oed. Col. 117 sind amöbäisch gesungene Monodien, keine Chorika. Dagegen sind μέλη, welche unter die beiden Halbchöre des Chores vertheilt sind, immerhin Chorgesänge — ein „erster Vortrag des Chores“ kann daher auch im Wechsel der Halbchöre gesungen werden, er bleibt immerhin ein Chorikon.

es folgt aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle: *χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν η πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ* (wahrscheinlich *ὅλη τοῦ χοροῦ*), *στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου*: Aristoteles gibt dem Stasimon, gegenüber der Parodos, die negative Bestimmung, dass es keine Anapästen enthalte und hiermit ist indirect gesagt, dass die Anapästen von der Parodos nicht ausgeschlossen werden sollten. Ausdrücklich bezeugen dies zwei Stellen des Hephaestion*), in welchen es heisst, dass die anapästischen Systeme vorzugsweise in der Parodos gebräuchlich wären. Aus der Ausschliessung der Trochäen vom Stasimon geht hervor, dass in der Parodos anstatt Anapästen auch Trochäen d. h. trochäische Tetrameter vorgekommen sein müssen: sie sind zwar in den erhaltenen Dramen wenigstens nicht als Einzugstrochäen nachzuweisen, aber ein Scholion zu den Acharnern 204 enthält in der That die Angabe, dass sowohl in der Tragödie wie in der Komödie der Chor mit Trochäen aufzutreten pflegte, wenn er im eiligen Laufe hereinkam. Den trochäischen Tetrametern stehen die von dem Scholiasten als Parodos bezeichneten iambischen Tetrameter analog, mit welchen in den Wespen der Chor seinen Einzug hält: sie werden von dem Chorführer vorgetragen, gehen im weiteren Verlaufe in das lyrischere Euripideion Tessareskaidekasyllabon (den dikatalektischen Tetrameter) über und müssen wie dieser gesungen sein. Wir können aus diesem Einzugsliede auf den Vortrag der Anapästen einen sicheren Schluss machen: auch diese wurden nicht etwa blos declamirt, sondern gesungen, oder wenigstens melodramatisch unter Instrumentalbegleitung vorgetragen -- und zwar nicht vom ganzen Chore, sondern immer nur von einem Einzelnen, wahrscheinlich dem Koryphäus; während ihres Vortrags hielt der Chor seinen Einzug in die Orchestra und nahm seine Stellung für den Tanz ein, mit dem er das unmittelbar auf die Anapästen folgende Gesammtchorlied begleitete. Die anapästische Monodie bildet gleichsam die erste Einleitung des Chorliedes, beide machen auch dem Inhalte nach ein zusammengehörendes Ganze aus und werden deshalb zusammen unter dem Namen Parodos begriffen. In den späteren Stücken, namentlich bei Sophokles und Euripides, fehlen die Anapästen, der Chor hält schweigend seinen Einzug: hier bezeichnet Parodos blos das eigentliche Chorlied, eine Be-

*) Heph. p. 71. 76 *ἀναπαιστικά, ἃ δὴ ἐν παρόδῳ ὁ χορὸς λέγει.*

deutung, die auch Aristoteles hauptsächlich im Auge hat, ohne aber, wie wir bereits bemerkten, die Anapästen auszuschliessen. Blosse Einzugsanapästen ohne ein folgendes Chorlied sind nie von den Alten Parodos genannt worden, und wir dürfen daher auch nicht die Choranapästen im Anfange der Hecuba mit diesem Namen bezeichnen. Die Widersprüche späterer Scholiasten sind ohne Bedeutung, da sie lediglich von einer willkürlichen Etymologie der Wörter Parodos und Stasimon ausgehen. Am allerwenigsten aber berechtigt die Stelle des Aristoteles, die Parodos blos von den Einzugsanapästen zu verstehen, wie Fritzsche ad Aristoph. Ran. p. 387 meint, der den Sinn jener Stelle folgendermassen angibt: Parodos ist der erste Vortrag des Chors und zwar eine blosse Recitation, kein Gesang, aus blossen Anapästen und Trochäen bestehend. Fritzsche betonte das Wort λέξις und sieht darin einen besonderen Gegensatz zu dem von dem Stasimon gebrauchten μέλος. Aber λέξις heisst im Allgemeinen Vortrag, und kann sowohl Recitation als Melos bezeichnen; aus der Aristotelischen Definition des ἐπεισόδιον aber ergibt sich auf das bestimmteste, dass Aristoteles nicht blos das στάσιμον, sondern auch die Parodos zu den μέλη χοροῦ rechnet.

3. Die Parodos ist, wie sich gezeigt hat, in ihrer ältesten mit dem Namen zusammenhängenden Form die Verbindung von einem Chorliede mit einem monodischen Vortrage und stand hierdurch zu den ferneren Chorliedern des Dramas, den Stasima, in einem festen äusserlichen Gegensatze, da die letzteren, der Aristotelischen Definition zufolge, der Anapästen entbehren. Als in der weiteren Entwickelung des Dramas der Dialog ausgedehnt und die Chorpartien auf einen geringeren Umfang beschränkt wurden, da verschwanden die Eingangsanapästen und die Parodos begann gleich mit dem eigentlichen Chorgesange, aber sie erschien auch jetzt noch in einer Form, die ihr ebenfalls einen von dem Stasimon verschiedenen Charakter verlieh. a) Anapästische Perioden (Hypermetra) bald in strengerer, bald in freierer Form, von dem Chorführer oder den Führern der Halbchöre gesungen, treten zwischen die einzelnen Strophen. So:

Antigon. 100. στρ. α', Anap., ἀντ. α', Anap., στρ. β', Anap., ἀντ. β', Anap.

Alcest. 77. Anap., στρ. α'. Anap., ἀντ. α'. Anap.
Halbchöre und deren Führer.
στρ. β'. ἀντ. β'. Anap.
Chor und Chorführer.

Hierher sind auch die komischen Parodoi der Acharner 204, Lysistrata 254, Ran. 324 zu rechnen, wo die Chorstrophen von trochäischen, iambischen, anapästischen Tetrametra des Chorführers unterbrochen werden.

b) Statt von den Chorführern in der Orchestra können die Anapästen auch von den Schauspielern ἀπὸ σκηνῆς gesungen werden. So schon in der Parodos des Prometheus v. 128, die auch von dem Scholiasten als solche angesehen wird: auf jede Strophe des Chors folgt je ein System des Prometheus:

στρ. α'. Anap. ἀντ. α'. Anap. στρ. β'. Anap. ἀντ. β'. Anap.

Philokt. v. 135: nach der ersten, zweiten und vierten Strophe ein System des Neoptolemus, das zweite von einem Dimetron des Chorführers, στρ. ἀντ. γ' von Neoptolemus unterbrochen:

στρ. α'. Anap. ἀντ. α'. Anap. στρ. β'. ἀντ. β'. Anap. στρ. γ'. ἀντ. γ'.

Hierher ist wahrscheinlich auch Ajax v. 136 zu rechnen:

Anap. στρ. α'. ἀντ. α'. ἐπῳδ. Anap. (Tekmessa), Anap. (Ch), Anap. (T.), στρ. β'. Anap. (T.), ἀντ. β'. Anap. (T.).

Medea v. 96: Anapästen der Medea und der Trophos, προῳδός und ἐπῳδός der Chorführerin.

προῳδ. Anap. στρ. Anap. ἀντ. Anap. ἐπῳδ.

Die Proodos steht hier an der Stelle der Einzugsanapästen, nur durch die mehr melische Form des Metrums verschieden.

c) An die Stelle der von den Bühnenpersonen gesungenen Anapästen treten lyrische Strophen und Antistrophen, die Parodos erhält dadurch völlig die Form eines Kommos. Den Anfang dieser Bildung zeigt die Parodos des Philoktet στρ. ἀντ. γ'. Hierher gehört:

Soph. Electr. 121.

στρ. α'.	ἀντ. α'.	στρ. β'.	ἀντ. β'.	στρ. γ'.	ἀντ. γ'.	ἐπῳδ.
Ch. Elect.	Ch. E.	Ch. E.	Ch E.	Ch. E.	Ch. E.	Ch. E.

Eurip. Electr. 166, nach einer vorausgehenden Monodie der Electra 112—165.

στρ.	ἀντ.
Ch. E.	Ch. E.

Helen. v. 167, nach einer kurzen monodischen Proodos 64—166) und mit nachfolgender Epodos der Helena:

στρ. α' (Hel.). ἀντ. α' (Ch.). στρ. β' (Hel.). ἀντ. β' (Ch.).

Troad. v. 153, στρ. α', ἀντ. α', στρ. β', ἀντ. β', die beiden sten im monodischen Wechsel zwischen Hekabe und den Führennen der Halbchöre, den Eingangsanapästen auch in der Form ch annähernd, im Wechsel der Personen mit dem Einzugsliede r Wespen zu vergleichen.

Dass diese lyrischen Partien trotz ihrer kommatischen Form irkliche Parodoi sind, geht aus den Angaben der Alten unwiderglich hervor. So wird die Stelle der Euripideischen Electra von lutarch, die Stelle des Prometheus und der Sophokleischen lectra von dem Scholiasten als Parodos bezeichnet. Daraus erbt sich auch die Unrichtigkeit der Ansicht, dass an diesen Stellen n Seiten des Chores nur monodischer Gesang stattfände; wir üssen vielmehr die Behauptung aufstellen: weil diese Stellen, ie die Alten bezeugen, Parodoi sind, so folgt daraus, dass hier eben den Monodien ἀπὸ σκηνῆς und einzelner Choreuten auch n wirklicher Chorgesang stattfindet, denn die Parodos kann iemals blos monodische Partien begreifen.

Aus der Komödie gehören unter die mit b) und c) bezeicheten Kategorien die Parodoi der Ritter 247, des Friedens 301 beide aus trochäischen Tetrametern und einem trochäischen Hypermetron bestehend, ohne eine antistrophische Partie), der Volken 269, Vögel 310, Thesmophoriazusen 655, Frösche 324, lutus 253.

Diese kommatischen Formen der Parodos können nicht beemden, denn sie ergeben sich alle als natürliche Fortbildungen es ursprünglichen Principes. Bei Aeschylus ist die Parodos eine erbindung von Chorlied und vorausgehenden Anapästen, die onodisch vom Chorführer vorgetragen werden, aber durch die nmer mehr sich geltend machende Forderung nach mannigltigerer dramatischer Action und Lebendigkeit wird diese einiche Form zu neuen Gestaltungen modificirt: die anapästischen lonodien treten zwischen die Strophen des Chorliedes, bald nach lter Weise vom Chorführer, bald von einer Bühnenperson gengen, bald unter beide vertheilt, und endlich tritt an die Stelle er Anapästen ἀπὸ σκηνῆς eine Strophenform im lyrischen Metrum, ie sie für die Monodien geeignet war.

4. Schon die Verbindung des Chorliedes mit monodischen Partien ergibt auch im äusseren Umfange einen Unterschied zwischen Parodos und Stasimon, durch den namentlich bei Sophokles die Parodos bedeutend hervortritt. Aber auch dieser Unterschied ist im Wesen der Parodos bedingt. Die Chorpartien waren im älteren Drama die Hauptsache, namentlich aber musste der Chor beim ersten Auftreten seine ganze imposante Bedeutung entfalten, während im weiteren Verlauf des Stückes bei der Entwickelung der Handlung das lyrische Interesse hinter das dramatische zurücktrat. So nahm die erste Chorscene auch äusserlich einen grösseren Umfang ein als die folgenden, ähnlich der als Introduction geltenden ersten Scene unserer meisten Opern. In den meisten Stücken des Aeschylus übertrifft der eigentliche Chorgesang der Parodos, ganz abgesehen von den Anapästen, die Stasima an Zahl der Strophen: in den Supplices 16, den Persern 11, im Agamemnon 13 Strophen. Auch bei Sophokles findet eine ähnliche Erscheinung statt: während seine Stasima nie mehr als 3 oder 4 Strophen enthalten, umfasst die Parodos im Oedipus Rex 6, in den Trachinierinnen 5 Strophen, und nur im Oedipus Coloneus steht sie den Stasima gleich, weil sie hier erst in die Mitte des Stückes fällt, so dass also bis auf diese einzige wohlbegründete Ausnahme sich der grössere Umfang der Parodos für Sophokles als ein durchgängiges Gesetz zeigt. Weniger tritt dieser Unterschied zwischen den Parodoi und Stasima des Euripides hervor, da dessen Chorlieder meist nicht mehr Anspruch auf die frühere Bedeutung machen. Bei der grossen Ausdehnung der Aeschyleischen Parodoi musste sich von selber eine Gliederung in einzelne Theile ergeben, sowohl dem Inhalte als der Form nach. So in den Supplices. Während die Chorführerin in den Eingangsanapästen das unglückliche Loos der Schwestern beklagt und über die Verfolger Verwünschungen ausruft, verweilt der erste Theil des Chorliedes (die ersten 10 Strophen) bei der Betrachtung der früheren Schicksale des Danaosstammes, welche in den kommosartig zwischen die Halbchöre getheilten Strophen des zweiten Theiles wieder neuen Klagen Platz macht. Schon durch den gemeinschaftlichen Refrain der Strophenpaare ist der zweite Theil auch äusserlich von dem ersten geschieden. So sind auch in der Parodos der Perser durch *μεταβολὴ ῥυθμῶν* gleichsam zwei, im Agamemnon drei Gesänge zu einem grossen Ganzen vereint. Hiermit hängt eine andere Eigenthümlichkeit, der **Gebrauch**

der Epoden, zusammen. Die Epodos im Drama bildet stets den Abschluss eines Ganzen und kommt daher regelmässig nur als letzte Strophe des Chorgesanges vor. Blos in folgenden Parodoi findet die Epodos in der Mitte statt:

Agamemn. 104: α' α' ἐπ. (daktylisch.) β' β' γ' γ' (trochäisch.) δ' δ' ε' ε' ϛ' ϛ' (iambisch.)

Perser 65: α' α' β' β' γ' δ' δ' (ionisch.) ε' ε' ϛ' ϛ' (trochäisch.)

Iphig. Aul. 164: α' α' β' (glykoneisch.) γ' γ' δ' δ' (trochäisch.)

Phoeniss. 202: α' α' β' (glykoneisch.) γ' γ' (trochäisch.)

Mit Recht hat G. Hermann diese Stellung der Epodos als einen Unterschied zwischen Parodos und Stasimon hervorgehoben. Willkürlich aber ist es, wenn O. Müller, nicht um diese Eigenthümlichkeit zu erklären, sondern sie abzuleugnen, in der ersten, zweiten und vierten der eben angeführten Parodoi mit den Trochäen und ebenso in den Supplices mit der 11. Strophe ein ganz neues Chorlied, nämlich das erste Stasimon, beginnen lässt. Die Länge des Gesanges kann kein Grund für die Zerschneidung sein, denn die Parodos der Phoenissen besteht nur aus 5 Strophen. Was O. Müller als zwei getrennte Chorgesänge ansieht, sind nur die durch μεταβολὴ ῥυθμῶν getrennten Theile desselben Chorgesanges, eine μεταβολή, die auch in der Lyrik z. B. in dem 14 strophigen Gesange Alkmans vorkam. Mit ihr ist auch ein Wendepunkt des Gedankens gegeben, wie überhaupt Inhalt und metrische Form im genauesten Zusammenhange steht; aber es ist kein neuer selbständiger Inhalt: schon die Anfangsworte der Trochäen Phoen. 239: νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων, Pers. 114 ταῦτά μοι μελαγχίτων verbieten, hier ein neues Chorlied zu beginnen. Gern stimmen wir dagegen der von O. Müller vorgeschlagenen Umstellung der Epodos in den Persern bei, da sie dem Zusammenhange des Sinnes nach unmittelbar vor den Trochäen stehen muss

α' α' β' β' γ' γ' δ' ε' ε' ϛ' ϛ'.

Dann bildet auch hier wie in den übrigen Beispielen die Epodos den Abschluss eines Ganzen, zwar nicht eines ganzen Chorgesanges, aber doch den Abschluss eines der Theile, worin die zu einer

4. Schon die Verbindung des Chorliedes mit monodischen Partien ergibt auch im äusseren Umfange einen Unterschied zwischen Parodos und Stasimon, durch den namentlich bei Sophokles die Parodos bedeutend hervortritt. Aber auch dieser Unterschied ist im Wesen der Parodos bedingt. Die Chorpartien waren im älteren Drama die Hauptsache, namentlich aber musste der Chor beim ersten Auftreten seine ganze imposante Bedeutung entfalten, während im weiteren Verlauf des Stückes bei der Entwickelung der Handlung das lyrische Interesse hinter das dramatische zurücktrat. So nahm die erste Chorscene auch äusserlich einen grösseren Umfang ein als die folgenden, ähnlich der als Introduction geltenden ersten Scene unserer meisten Opern. In den meisten Stücken des Aeschylus übertrifft der eigentliche Chorgesang der Parodos, ganz abgesehen von den Anapästen, die Stasima an Zahl der Strophen: in den Supplices 16, den Persern 11, im Agamemnon 13 Strophen. Auch bei Sophokles findet eine ähnliche Erscheinung statt: während seine Stasima nie mehr als 3 oder 4 Strophen enthalten, umfasst die Parodos im Oedipus Rex 6, in den Trachinierinnen 5 Strophen, und nur im Oedipus Coloneus steht sie den Stasima gleich, weil sie hier erst in die Mitte des Stückes fällt, so dass also bis auf diese einzige wohlbegründete Ausnahme sich der grössere Umfang der Parodos für Sophokles als ein durchgängiges Gesetz zeigt. Weniger tritt dieser Unterschied zwischen den Parodoi und Stasima des Euripides hervor, da dessen Chorlieder meist nicht mehr Anspruch auf die frühere Bedeutung machen. Bei der grossen Ausdehnung der Aeschyleischen Parodoi musste sich von selber eine Gliederung in einzelne Theile ergeben, sowohl dem Inhalte als der Form nach. So in den Supplices. Während die Chorführerin in den Eingangsanapästen das unglückliche Loos der Schwestern beklagt und über die Verfolger Verwünschungen ausruft, verweilt der erste Theil des Chorliedes (die ersten 10 Strophen) bei der Betrachtung der früheren Schicksale des Danaosstammes, welche in den kommosartig zwischen die Halbchöre getheilten Strophen des zweiten Theiles wieder neuen Klagen Platz macht. Schon durch den gemeinschaftlichen Refrain der Strophenpaare ist der zweite Theil auch äusserlich von dem ersten geschieden. So sind auch in der Parodos der Perser durch μεταβολὴ ῥυθμῶν gleichsam zwei, im Agamemnon drei Gesänge zu einem grossen Ganzen vereint. Hiermit hängt eine andere Eigenthümlichkeit, der Gebrauch

der Epoden, zusammen. Die Epodos im Drama bildet stets den Abschluss eines Ganzen und kommt daher regelmässig nur als letzte Strophe des Chorgesanges vor. Blos in folgenden Parodoi findet die Epodos in der Mitte statt:

Agamemn. 104	α' α' ἐπ. (daktylisch.)	β' β' γ' γ' (trochäisch.)	δ' δ' ε' ε' ϛ' ϛ' (iambisch.)
Perser 65	α' α' β' β' γ' δ' δ' (ionisch.)	ε' ε' ϛ' ϛ' (trochäisch.)	
Iphig. Aul. 164	α' α' β' (glykoneisch.)	γ' γ' δ' δ' (trochäisch.)	
Phoeniss. 202	α' α' β' (glykoneisch.)	γ' γ' (trochäisch.)	

Mit Recht hat G. Hermann diese Stellung der Epodos als einen Unterschied zwischen Parodos und Stasimon hervorgehoben. Willkürlich aber ist es, wenn O. Müller, nicht um diese Eigenthümlichkeit zu erklären, sondern sie abzuleugnen, in der ersten, zweiten und vierten der eben angeführten Parodoi mit den Trochäen und ebenso in den Supplices mit der 11. Strophe ein ganz neues Chorlied, nämlich das erste Stasimon, beginnen lässt. Die Länge des Gesanges kann kein Grund für die Zerschneidung sein, denn die Parodos der Phoenissen besteht nur aus 5 Strophen. Was O. Müller als zwei getrennte Chorgesänge ansieht, sind nur die durch *μεταβολὴ ῥυθμῶν* getrennten Theile desselben Chorgesanges, eine *μεταβολή*, die auch in der Lyrik z. B. in dem 14 strophigen Gesange Alkmans vorkam. Mit ihr ist auch ein Wendepunkt des Gedankens gegeben, wie überhaupt Inhalt und metrische Form im genauesten Zusammenhange steht; aber es ist kein neuer selbständiger Inhalt: schon die Anfangsworte der Trochäen Phoen. 239: *νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων*, Pers. 114 *ταῦτά μοι μελαγχίτων* verbieten, hier ein neues Chorlied zu beginnen. Gern stimmen wir dagegen der von O. Müller vorgeschlagenen Umstellung der Epodos in den Persern bei, da sie dem Zusammenhange des Sinnes nach unmittelbar vor den Trochäen stehen muss

α' α' β' β' γ' γ' δ' ε' ε' ϛ' ϛ'.

Dann bildet auch hier wie in den übrigen Beispielen die Epodos den Abschluss eines Ganzen, zwar nicht eines ganzen Chorgesanges, aber doch den Abschluss eines der Theile, worin die zu einer

grösseren Strophenmasse ausgedehnte Parodos nach metrischer Form und Inhalt gegliedert war.

5. Ausser der Parodos wird von Pollux und Euklides bei Tzetzes*) eine Epiparodos erwähnt. Der erstere erklärt sie als den zweiten Eintritt des Chores, nachdem er vermittels einer μετάστασις, eines Scenenwechsels verschwunden war; Tzetzes als den Eintritt eines zweiten Chores, nachdem der erste abgezogen. Nach dem letzteren könnte man etwa den Chor der Mysten in den Fröschen als ein Epiparodos bezeichnen, aber auch dies Beispiel würde nicht recht passen, denn der erste Froschchor war ja überhaupt nicht sichtbar und konnte weder Einzug noch Auszug gehalten haben. Vielleicht will Euklides nichts anderes als Pollux sagen und nur missverständlich hat Tzetzes von zwei verschiedenen Chören gesprochen. Aber auch von der Epiparodos im Sinne des Pollux ist es nicht leicht eine sichere Vorstellung zu gewinnen. Wahrscheinlich wurde mit dem Namen Epiparodos das (in der Orchestra gesungene) zweite Chorikon solcher Dramen bezeichnet, in welchen das erste Chorikon (die Parodos) nicht in der Orchestra, sondern auf der Bühne gesungen wird. Wir hätten demnach in dem zweiten Chorikon der Eumeniden und der Septem eine Epiparodos zu sehen.

Stasimon.

Die auf die Parodos folgenden Lieder des Gesammtchores werden Stasima genannt. Aristoteles definirt sie im Gegensatze zu der Parodos als Gesänge des Chores ohne Anapästen und Trochäen (s. Aesch. Prol. S. 7). Dies passt aber weder für die Stasima der Komödie (Acharn. 1143, Thesmoph. 947), noch für die Stasima der Aeschyleischen Tragödie (Suppl. 625, Eum. 307, Agam. 355, Sept. 822, Pers. 532, 623), dagegen findet es ohne Ausnahme auf alle Stasima des Sophokles und Euripides Anwendung. Auch sonst hat Aristoteles in seinen Definitionen der μέρη τραγῳδίας nur die neuere (nach-äschyleische) Tragödie im Auge. Hiernach würde der Unterschied des Stasimon von der Parodos nur ein äusserlicher zu sein scheinen, wenn sich nicht noch andere Momente geltend machen liessen, in welchen eine weitere Verschiedenheit der Parodos und des Stasimon besteht. Das Stasimon ist nicht so grossartig angelegt als die Parodos, es ist fast stets von geringerem Umfange. Während die Parodos bei ihrer

*) Westphal Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien S. XIII.

grösseren Ausdehnung in mehrere Theile zerfällt und deshalb auch in der Mitte eine Epodos als Schluss des ersten Theiles zulässt, tritt in dem Stasimon die Epodos immer ans Ende des Ganzen. Künstliche Anordnung und Gruppirung der Strophen zu einander lässt sich nur in den Stasima Choeph. 935 und 783 wahrnehmen:



während sie in der Parodos durch die Einflechtung der monodischen Anapästen häufig ist. Gewöhnlich folgen Strophe und Antistrophe paarweise (nach Syzygien) aufeinander. Bei dem Beginne des Stückes, wo die Handlung erst vorbereitet wird, konnte der Chor eine ausgedehntere Stellung einnehmen, ja er diente hier dazu, die Handlung zu motiviren und über den Anfang hinaus im ahnenden Geiste das ganze Stück zu überschauen; im weiteren Verlaufe wird die Handlung rascher und angespannter, sie darf daher von dem Chore nicht allzulange unterbrochen werden; das Stasimon dient deshalb meist dazu, einen Ruhepunkt in der Handlung zu bilden und deren einzelne Momente unter idealem Gesichtspunkte zu fassen.

Nach häufig wiederkehrender Angabe der Scholiasten und Lexikographen*) ist das Stasimon von dem Chore stehend gesungen, und hierdurch der Parodos entgegengesetzt, bei welcher Bewegung stattfand. Allein schon Hermann und Müller haben mit Recht bemerkt, dass diese Angaben unrichtig sind. Sie beruhen offenbar auf der Etymologie des Namens, durch die sich die Späteren wie in vielen anderen Fällen verführen liessen, und auf dem Vergleiche, mit welchem man das Wort Stasimon zu Parodos setzte. Aristoteles, der für uns die älteste Quelle ist und dem wir hier unbedingt folgen müssen, weiss von diesem Unterschiede nichts, der, wenn er stattgefunden hatte, viel significanter war als der von ihm selber angegebene sein würde. Wenn die Stasima ohne Bewegung gesungen worden wären, so würde die Orchestik in den allermeisten Stücken blos auf die Parodos beschränkt sein und von dem orchestischen Elemente im Drama kaum die Rede sein können. Bedenkt man hierzu die Lebhaftigkeit der hellenischen Natur, den bewegten Inhalt vieler

*) Schol. Phoen. 202. Etym. m. 725, 2. Euklid. bei Cramer Anecd. Ox. 3 p. 346, 20; 344, 26, Anecd. Paris. 1, 19. Schol. Ran. 1281. Schol. Trach. 216. Schol. Vesp. 273.

Stasima, so lässt es sich in der That nicht begreifen, dass hier die Choreuten hätten still stehen können und dass die Orchestik blos auf die Parodos beschränkt gewesen wäre.

Die Angabe der Scholiasten ist also eine durch falsches Etymologisiren herbeigeführte Absurdität. Sie haben offenbar von der Orchestik keinen Begriff mehr, sie verwechseln gedankenlos das Einziehen des Chores mit der orchestischen Bewegung und denken nicht daran, dass die Orchestik der Tanz innerhalb eines gegebenen Raumes von einem bestimmten Standorte aus ist, von welchem die Choreuten ausgehen und zu dem sie wieder zurückgehen. Die richtige Erklärung des Wortes gibt Hermann: Neque stasimum ab eo, quod immotus stet chorus, dictum est, sed quod a choro non accedente primum et ordines explicante, sed iam tenente stationes suas canatur.

Der Tanz war bei dem Stasimon der Tragödie wie bei der Parodos die Emmeleia, die gewöhnliche tragische Orchesis, deren Charakter als ruhig, feierlich und majestätisch bezeichnet wird. Wo die Stimmung bewegter war, konnten auch andere Tanzweisen angewandt werden (besonders in den bisweilen innerhalb der Epeisodia vorkommenden Chorika wie Trach. 205). Missverständlich ist in einer der von Tzetzes in Cramers Anecd. Oxon. 3, 344 benutzten Quellen die *ἐμμέλεια* als ein von *πάροδος* und *στάσιμον* verschiedenes drittes *μέρος τραγῳδίας* aufgeführt. Der den komischen Chorika eigenthümliche Tanz ist der Kordax, von so lascivem Charakter, dass ihn kein Nüchterner tanzen mochte Epict. char. 6. Dem Satyrdrama gehört der bakchantische Sikinnis-Tanz an. Athen. 14, 630 B.

Parodos und Stasimon der Komödie.

Auch in der Komödie heisst das erste Chorikon *πάροδος* oder *εἴσοδος* und ebenso kommt in ihr auch ein *στάσιμον* vor (das *στάσιμον* wie die *πάροδος* wird von Aristoteles zu den *μέρη κοινὰ ἁπάντων* sc. *δραμάτων* gerechnet). Aber nicht jedes der drei auf die Parodos folgenden Chorlieder ist in der Komödie ein *στάσιμον*, sondern zwei oder mindestens eines von ihnen führt den Namen *παράβασις*. — Im Allgemeinen unterscheiden sich die komischen Chorika darin von den tragischen, dass sie mit Ausnahme der Parodos fast nie in einem Zusammenhange mit der in den Epeisodien den Zuschauern vorgeführten komischen Handlung stehen; es sind „eingelegte“ Lieder, Chor-Couplets. Ihr

Inhalt ist entweder ein Lobgesang auf eine Gottheit oder persönlicher Spott auf bekannte oder wohl gar im Theater anwesende Personen. Dasselbe war auch der Inhalt der alten volksthümlichen Dionysos-Gesänge, aus denen die Komödie sich entwickelt und die Freiheit des Spottes als eine durch den Dionysos-Cult sanctionirte Licenz sich bewahrt hat.

Das erste Chorikon steht, wie gesagt, mit dem Inhalte des Stückes, mit dem was auf der Bühne vorgeht und noch vorgehen wird, im Zusammenhange. Nach Ende des Epeisodions aber tritt der Chor in sein altes Recht des Verspottens ein, er verlässt seinen Platz zwischen *ϑυμέλη* und *σκηνή* und tritt auf beiden Seiten der *ϑυμέλη* hin in den Vordergrund der Orchestra unmittelbar den Zuschauern gegenüber, an die er nunmehr seine Worte richten will. Von diesem Verlassen des Standpunktes erhält nun das zweite komische Chorlied den Namen Parabasis. Um zu verspotten, muss der Dichter dem Publicum gegenüber sich in seiner Berechtigung und Bedeutung darstellen und so wird, ehe das eigentliche Spottchorlied beginnt, von dem Chorführer eine monodische Partie im Namen des Dichters vorgetragen. Sie ist meist in anapäst. Tetrametern (in den Nubes in Eupolideen) gehalten und auf die anapäst. Tetram. folgt, wie gewöhnlich auf die Tetrameter der Komödie, ein in demselben anapäst. Metrum gehaltenes Hypermetron. Die Tetrameter führen den Namen der Parabase im engern Sinne; das sich daran schliessende und dasselbe Thema fortführende Hypermetron führt seiner metrischen Beschaffenheit wegen den Namen *μακρόν* oder *πνῖγος*. Gewöhnlich gehen den Tetrametern der Parabase im engeren Sinne noch einige Kola voraus, mit denen der Chorführer den die Bühne verlassenden Schauspieler verabschiedet, eine Partie, wie sie auch sonst als Einleitung komischer und tragischer Chorika vorkommt. Diese Partie führt in der Parabase den Namen Kommation.

Alle drei Theile der Parabase, die hiermit genannt sind, das Kommation, die eigentliche Parabasis und das Makron, sind aber nur als die monodische Einleitung des darauf folgenden Chorgesangs anzusehen; ihre Eigenthümlichkeit besteht blos darin, dass sie im Namen des Dichters gesprochen werden, im übrigen aber stehen sie den Anapästen, welche häufig am Anfange eines tragischen Chorikons vom Koryphäus vorgetragen werden, parallel. Das Chorikon der Parabase ist vom Standpunkte der dramatischen Oekonomie aus die Hauptsache, es ist das eigentliche *χορικὸν*

ἐρωτικά wie für θρῆνοι und οἶκτοι. Die τρόποι ἐρωτικοί, ὧν ἴδιοι ἐπιθαλάμιοι καὶ κωμικοί, welche Aristides als εἴδη nennt, sind Unterarten dieses τρόπος συσταλτικός. Er umfasst also die eigentlichen Klagelieder, die erotischen Cantica, die Cantica der Komödie (deren Charakter unter der ταπεινότης mit bezeichnet ist) und, wie wir hinzufügen müssen, auch des Satyrdramas. Die skoptische Poesie der Iambographen gehört ebenfalls diesem Ethos an. — Wenn dieser τρόπος auch den Namen νομικός führt, so geht daraus hervor, dass auch die νόμοι der systaltischen Gattung angehörten. Wir haben dabei freilich nicht an die alten kitharodischen Nomen des Terpandrischen Stils zu denken, sondern an die kitharodischen Nomen der späteren Zeit, wie sie seit Phrynis einen in der Zeit des peloponnesischen Krieges weiter ausgebildeten bewegten Charakter erhielten. Ebenso werden auch die auletischen νόμοι hierher zu rechnen sein. Bacchius p. 14 Meib. setzt dem ἦθος μεγαλοπρεπές und dem ἦθος ἥσυχον καὶ σύννουν das ἦθος ταπεινόν und παρακεκινηκός entgegen. Mit dem letzteren ist offenbar das systaltische bezeichnet. Der erhabenen (diastaltischen) und der ruhigen (hesychastischen) Poesie steht also die niedrig komische und die schmerzlich bewegte Poesie entgegen. Die beiden letzteren bilden zusammen das γένος συσταλτικόν.

Das γένος ἡσυχαστικόν endlich umfasst die Hymnen, Päanen, Enkomien, συμβουλευτικά und die übrigen ihnen entsprechenden Arten der höheren Lyrik. Auch der Dithyramb wurde hierher gerechnet, wie daraus hervorgeht, dass das γένος ἡσυχαστικόν auch den Namen διθυραμβικόν führte, und dies mahnt uns, die gewöhnliche Vorstellung, als ob der alte Dithyramb eine überschwängliche, ja orgiastische Poesie gewesen sei, aufzugeben. Schon das in den dithyrambischen Fragmenten so häufig vorkommende daktylo-epitritische Metrum hätte von jener Ansicht abmahnen müssen. Wenn nun die hesychastische Gattung auch die dithyrambische genannt wird, und hiermit der Dithyramb zum vorwiegenden εἶδος dieser Gattung gemacht wird, so erhalten wir hierdurch einen Anhaltepunkt über die Entstehung und Ausbildung jener Classificirung nach den τρόποι überhaupt. Wir werden nämlich in die musischen Kunstschulen verwiesen, welche seit Sophokles' Zeit in Athen blühten, etwa in die Schule des Damon und seiner Fachgenossen. Damals stand unter den Dichtungen der ruhigen Lyrik der Dithyramb, unter den Dich-

tungen der bewegten Lyrik der Nomos im Vordergrunde. Aber es kann kein Zweifel sein, dass dieser späteren Zeit blos das wissenschaftliche System angehört, welches sich in jener Unterscheidung der *εἴδη* und *γένη* ausspricht: die Praxis, woraus jenes System abstrahirt ist, ist eine viel ältere und auch die Namen *διασταλτικόν*, *συσταλτικόν*, *ἡσυχαστικόν* mögen einer älteren Zeit angehören.

Dies sind die drei obersten Kategorien, unter welche die verschiedenen Arten der melischen Metra zerfallen, wir sagen die melischen Metra, denn jene drei Hauptklassen der rhythmischen Form stehen in unmittelbarem Zusammenhange mit den drei *τρόποι μελοποιίας*, also mit der gesungenen Poesie. Die blos für die Recitation bestimmten Metra, wie der epische Hexameter und der iambische Trimeter, sind von der Unterordnung unter die drei *ἤθη* oder *τρόποι ῥυθμοποιίας* auszuschliessen.

Die melischen Iamben und Trochäen (wir rechnen hierher auch die für den Gesang bestimmten iambischen und trochäischen Tetrametra und Hypermetra der Komödie) sind ausgeschlossen von dem *τρόπος ἡσυχαστικός*, dagegen sind sie dem *τρόπος διασταλτικός* und *συσταλτικός* gemeinsam. Jeder von dieser beiden *τρόποι* aber behandelt die Iamben und Trochäen auf eigene Art, und nichts ist so geeignet, uns die innere Wahrheit, welche der Aufstellung der drei *τρόποι μελοποιίας* zu Grunde liegt, so unabweisbar erkennen zu lassen, als gerade die Art und Weise, in welcher die Iamben und Trochäen des diastaltischen oder tragischen *τρόπος* von denen des systaltischen *τρόπος*, der durch die Iamben oder Trochäen des Aristophanes vertreten ist, sich unterscheiden. Die nähere Erörterung gehört der speciellen Metrik an.

Auch die Ionici sind dem diastaltischen und systaltischen *τρόπος* gemeinsam: dort sehen wir sie in den Chorliedern der Tragödie, hier in den *ἐρωτικά* und *συμποτικά* der subjectiven Lyrik, ohne dass sich jedoch zwischen beiden Dichtungsarten ein wesentlicher Unterschied in der Bildung des ionischen Metrums erkennen liesse. Der hesychastische *τρόπος* hat sich dieses Metrums nicht minder wie des iambischen und trochäischen enthalten.

Rein anapästische Bildungen gehören dem hesychastischen Tropos an. In der Lyrik kommen sie für Embaterien und Processionsgesänge vor; noch häufiger macht die Tragödie und

Komödie von ihnen Anwendung. Aber in allen den Stellen, wo sie hier vorkommen, hat die Tragödie ihren diastaltischen, die Komödie ihren systaltischen Tropos aufgegeben und sich sichtlich dem *τρόπος ἡσυχαστικός* zugewendet; die Absichtlichkeit, mit der dies geschehen ist, lässt sich am sichersten an den Anapästen der Komödie erkennen.

Die 5-zeitigen Päone sind dem diastaltischen Tropos fremd. Um so beliebter sind sie dem systaltischen, sowohl als Metrum des komischen Chores wie der hyporchematischen Lyrik. Zweimal treffen wir sie auch in den uns erhaltenen Pindarischen Gedichten des hesychastischen Stiles, in der zweiten olympischen Ode und in dem Fragmente des für Athen geschriebenen Dithyrambus. Von den Päonen der Komödie und des Hyporchemas unterscheidet sich das Metrum dieser beiden Pindarischen Gedichte durch häufigen Gebrauch der Anakrusis und durch Hinzumischung logaödischer Kola. Einmal hat auch Aeschylus ein päonisches Metrum in dem Bittgesange der Suppl. 418 angewandt; schon der Inhalt zeigt, dass auch hier der diastaltische mit dem systaltischen Tropos vertauscht ist. Nichtsdestoweniger kennt auch die Tragödie einen 5-zeitigen Takt, aber nicht in continuirlicher Folge, sondern in häufiger Unterbrechung durch den $\frac{3}{8}$-Takt. Dies sind die Dochmien. Kein Metrum der Tragödie zeigt eine so grosse Bewegtheit wie gerade das dochmische, und es liegt am Tage, dass es überall, wo es in der Tragödie vorkommt, mag es ein chorisches oder monodisches Mass sein, nicht das diastaltische, sondern das systaltische *ἦθος* hat.

Die episynthetischen Strophen, in denen daktylische oder anapästische mit trochäischen oder iambischen Metra gemischt sind, kommen dem hesychastischen und systaltischen *τρόπος* zu. In der metrischen Bildung lässt sich hier ein nicht minder significanter Unterschied der beiden *τρόποι* erkennen, wie er zwischen dem systaltischen und diastaltischen *τρόπος* in Beziehung auf die trochäischen und iambischen Strophen vorkommt. In den *μέτρα ἐπισύνθετα* des systaltischen Stiles, die uns in den Epoden des Archilochus, im Hyporchema und bei Aristophanes entgegentreten, sind die Daktylen kyklisch gehalten, schliessen häufig mit einem dreisilbigen Takte und sind mit iambischen und trochäischen Reihen vereint, in denen nur selten ein Spondeus gebraucht ist. Die *μέτρα ἐπισύνθετα* des hesychastischen Stiles, in denen fast die Hälfte der Pindarischen Epinikien ge-

halten ist, die auch in seinen Hymnen, Päanen, Dithyramben häufig genug vorkommen und ebenso auch bei Stesichorus, Simonides, Bakchylides ein beliebtes Metrum waren, sind durch steten spondeischen Schluss einer jeden daktylischen Reihe und durch möglichst viele Spondeen in den hinzugemischten trochäischen Bestandtheilen charakterisirt. Dem diastaltischen τρόπος kann dies ruhige und gravitätische Chor-Metrum nicht zusagen, daher hat sich Aeschylus desselben, mit Ausschluss des von einem Späteren überarbeiteten Prometheus, ganz und gar enthalten und erst die folgenden Tragiker, die auf die ethischen Unterschiede der Rhythmen weniger bedacht sind, haben sie hin und wieder aus der chorischen Lyrik in ihre Chorstrophen herübergenommen. Wo ein Gleiches bei Aristophanes geschieht, da thut er dies stets nicht minder in parodischer Absicht, als wenn er die Iamben und Trochäen nach Art des diastalischen τρόπος der Tragödie bildet.

Das Metrum, welches in allen drei Stilarten vorkommt und überhaupt schliesslich zu einem fast universellen melischen Metrum wird, ist das logaödische. Durch die verschiedene Anzahl und durch die verschiedene Stellung der Daktylen innerhalb der logaödischen Reihe, durch Anwendung der Anakrusis und der asynartetischen Bildung verstattet gerade dieses Metrum eine so mannigfache Behandlung, dass es von allen am meisten sich eignet, einer jeden Stimmung als Träger zu dienen, nicht nur für die drei obersten Kategorien des systaltischen, diastaltischen und hesychastischen τρόπος, sondern auch für jedes der oben angeführten einzelnen εἴδη derselben; sogar nach der Individualität der verschiedenen Dichter stellen sich ganz bestimmte Bildungsverschiedenheiten der logaödischen Strophe heraus, welche die specielle Metrik näher anzugeben hat.

So viel im Allgemeinen über die hauptsächlich durch ethische Unterschiede bedingten einzelnen Klassen der metrischen Compositionen. Die speciellen Kunstmittel, deren sich die alten ῥυθμοποιοί zur Erweckung einander entgegengesetzter Stimmungen bedienen, die Auflösung, die katalektische und asynartetische Bildung, die Anwendung der Anakrusis, die Wahl der Taktart, der Ausdruck desselben Taktes bald durch einen Daktylus oder einen Anapäst, bald durch einen Iambus oder Trochäus, das μέγεθος der Reihe, die Isolirung derselben oder die Verbindung mehrerer zu einem Verse oder Hypermetron — alles dies im

Anschlusse an die uns namentlich im zweiten Buche des Aristides überkommene Ueberlieferung der alten Rhythmiker und zugleich im Zusammenhange mit dem bestimmten Ton und Inhalt der demselben Metrum folgenden Strophen zu erörtern, ist eine Hauptaufgabe des speciellen Theiles dieser Metrik. Der grosse Verlust, den wir für die Denkmäler der antiken Lyrik zu beklagen haben, setzt einer umfassenden Kenntniss des ganzen Gebietes der antiken Metrik eine schwerlich zu erweiternde Grenze. Wie viele Strophengattungen werden ausser den uns bekannten in der Rhythmopöie der Alten noch bestanden haben! So ist es natürlich, dass uns gar manches Fragment eines lyrischen Gedichtes vorliegt, zu welchem wir in Beziehung auf die metrische Bildung keine weiteren Analoga finden, so dass es daher unmöglich ist es einer bestimmten Strophengattung zuzuweisen. Selbst für die Metra der Tragiker macht sich häufig genug der Verlust der übrigen Tragödien des Aeschylus, Sophokles und Euripides fühlbar, denn nicht selten zeigt sich, dass wir für irgend eine bestimmte Species einer Strophengattung eine nicht hinreichende Zahl von Beispielen besitzen, um die metrischen Bildungsgesetze mit grösserer Genauigkeit zu bestimmen.

Dasjenige aber was mehr als alles Uebrige den vollen Abschluss der metrischen Disciplin unmöglich macht, ist die beklagenswerthe Thatsache, dass uns von allen melischen Gedichten des griechischen Alterthums nur zu zwei oder drei die Melodie, in der sie gesungen wurden, überkommen ist. Schon jene Gedichte des Dionysius-Mesomedes haben, wie aus dem ersten Bande zu ersehen ist, zu früher völlig ungeahnten Resultaten für die Metrik geführt, die fast sämmtlich grundlegender Art sind. Wären uns auch nur für die Gedichte der einen oder der anderen Aeschyleischen oder Pindarischen Strophengattung ausser den Texteswortеn die Notenzeichen überliefert, so würde der Gang der Melodie uns über die jedesmalige Taktart, über die Sonderung der Reihen, über ihre Zusammensetzung zu einem Verse oder zu einer musikalischen Periode, über die Grösse der Reihe und über das Vorkommen des Taktwechsels sicherlich Aufschluss geben, den wir jetzt für manche Strophengattungen vergebens suchen. Dass wir vielfach nicht wissen, welcher Taktart ein Metrum oder eine Strophe angehört und ob in der letzteren Taktgleichheit oder Taktwechsel besteht, ist dabei noch immer keine so grosse Lücke in unserer metrischen Kenntniss, als die

Unsicherheit, in welcher wir uns in Beziehung auf das Ende und auf die Ausdehnung der Reihe befinden. Es gehört nicht blos zu einem Rhythmus, dass in ihm bestimmte Takte vorhanden sind, die entweder gleich bleiben oder auch dann, wenn sie ungleich sind, noch immer eine Gesetzmässigkeit in ihrer Aufeinanderfolge haben; — ein ebenso nothwendiges Erforderniss des Rhythmus besteht darin, dass in der Aufeinanderfolge der Reihen eine erkennbare Gesetzmässigkeit besteht. So nothwendig diese Forderung der Eurhythmie oder der eurhythmischen Responsion benachbarter Reihen in der modernen Rhythmik ist, ebenso unerlässlich war sie auch in der alten. In vielen Strophen lässt sie sich ohne Schwierigkeit erkennen, in anderen wenigstens mit annähernder Wahrscheinlichkeit; manche Strophen aber bieten demjenigen, welcher einer jeden Reihe nur so viel rhythmische Takte zuschreibt, als seinem Auge gegenüber durch die Silben und Worte ausgefüllt sind, ein wirkliches Chaos in der Aufeinanderfolge von Tripodien, Tetrapodien, Pentapodien, Hexapodien dar, welches nicht auf den Namen einer Eurhythmie, sondern vielmehr eines durchaus arrhythmischen Gebildes Anspruch macht. Es ist uns niemals überliefert, ob ein Kolon dem Rhythmus nach brachykatalektisch zu messen sei oder nicht, oder mit anderen Worten, ob an dem Schlusse des Kolons eine Dehnung oder eine kleinere oder grössere Pause im Gesange stattgefunden hat. Am schwierigsten wird die Frage nach der Eurhythmie bei den daktylo-epitritischen und bei denjenigen logaödischen Strophen, in welchen Tetrapodien (Dipodien) und Tripodien verbunden sind*).

*) Dass in der modernen Musik auch Perioden aus einem tetrapodischen Vordersatze und einem tripodischen Nachsatze nicht arrhythmisch sind, zeigt das Thema der Bachschen es-dur Fuge wohlt. Clav. I, 7. In der zweiten Repercussion derselben folgen pentapodischer Vordersatz und tripodischer Nachsatz; in der dritten Repercussion Tetrapodie, Pentapodie, Tripodie auf einander: die Tripodie stets als periodischer Nachsatz. Unser rhythmisches Gefühl wird hier nichts von Arrhythmie empfinden. Würde es dem rhythmischen Gefühle der Griechen nicht wie dem unsrigen ergangen sein?

Fünftes Capitel.

Die gleichförmigen und die ungleichförmigen, synartetischen und asynartetischen Metra der ersten und der zweiten Antipatheia.

A.
Die Metra der ersten Antipatheia.
(Primäre Metra.)

§ 33.
Apothesis der gleichförmigen Metra.

Entweder sind die sämmtlichen Takttheile einer Periode von Anfang bis zu Ende vollständig durch besondere Bestandtheile des sprachlichen Rhythmizomenon ausgedrückt: — in diesem Falle haben wir ein *μέτρον ὁλόκληρον* oder *ἀκατάληκτον* vor uns. Oder es ist ein Bestandtheil des sprachlichen Rhythmizomenon, welches einen einzelnen Takttheil oder einen ganzen Takt der Periode darzustellen hätte, unterdrückt worden: — in diesem zweiten Falle ist das Metron ein unvollständiges.

Am häufigsten kommt eine solche, den vollen Rhythmus der Periode keineswegs beeinträchtigende Unterdrückung im Auslaute des Metrons vor, und je nachdem hier dem Metron ein blosser Takttheil oder ein ganzer Takt fehlt, heisst es *μέτρον καταληκτικόν* oder *μέτρον βραχυκατάληκτον*.

Es kann aber auch im Inlaute des Metrons irgend ein Bestandtheil des sprachlichen Rhythmizomenon unterdrückt sein. Ein solches Metron heisst *προκατάληκτον*, wenn der Auslaut vollständig oder akatalektisch ist; es heisst *δικατάληκτον*, wenn nicht blos der Inlaut, sondern auch der Auslaut unvollständig (katalektisch oder brachykatalektisch) ist. Doch wird für bestimmte Formen solcher im Inlaute unvollständiger Metra statt des Namens *προκατάληκτον* und *δικατάληκτον* der Terminus *μέτρον ἀντιπαθές* gebraucht.

Jedes im Inlaute unvollständige Metron (*προκατάληκτον*, *δικατάληκτον*, *ἀντιπαθές*) heisst *μέτρον ἀσυνάρτητον*, metrum inconnexum, im Gegensatze zu dem im Inlaute vollständigen Metron (*ἀκατάληκτον*, *καταληκτικόν*, *βραχυκατάληκτον*). Für das

letztere kommt bei den lateinischen Metrikern der Name metrum connexum vor, für welchen die griechischen Originale keinen anderen Namen als μέτρον συνάρτητον oder συναρτητικόν dargeboten haben können.

So gibt es denn mit Rücksicht auf die Katalexis folgende Arten von Metren:

A. *Μέτρα συναρτητικά*:

1) vollständig im In- und Auslaute: μέτρα ἀκατάληκτα,

2) unvollständig im Auslaute: μ. καταληκτικά und βραχυκατάληκτα.

B. *Μέτρα ἀσυνάρτητα*:

3) unvollständig im Inlaute: μ. προκατάληκτα } resp. μέτρα

4) im In- und Auslaute: μ. δικατάληκτα } ἀντιπαθῆ.

Wir behandeln zunächst die συναρτητικά.

I. GLEICHFÖRMIGE SYNARTETICA.

§ 34.

Μέτρα συναρτητικὰ μονοειδῆ.

Der Auslaut wird von den Metrikern mit dem Namen ἀπόθεσις (depositio) bezeichnet, ein Terminus, dem mindestens ein so hohes Alter wie dem Rhetor Thrasymachos zu vindiciren ist. Die Apothesis des Metrons ist eine vierfache: akatalektisch, katalektisch, brachykatalektisch, hyperkatalektisch*). Das Metron ist nämlich

1) μέτρον ἀκατάληκτον, oder

2) μέτρον καταληκτικόν, oder

3) μέτρον βραχυκατάληκτον, oder

4) μέτρον ὑπερκατάληκτον.

Nach den S. 169. 170 angegebenen Definitionen der Metriker kommt es hierbei hauptsächlich auf die Kategorien der dipodischen oder monopodischen βάσις an. Damit sind diejenigen der beiden ἐπιπλοκαὶ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας zu verbinden.

*) Schol. Heph. 14. Tract. Harl. 319 *Εἰσὶ δὲ ἀποθέσεις τέσσαρες.* Pseudo-Atil. 336 Depositionis genera sunt quatuor. Missbräuchlich wird statt ἀπόθεσις auch κατάληξις gesagt, schol Heph. p. 142 *ἰστέον, ὅτι τὸ αὐτό ἐστιν ἀπόθεσις καὶ κατάληξις· καὶ γενικόν ἐστιν ἀντὶ τοῦ ἀπόθεσις καὶ εἰδικὸν ἀντὶ τοῦ ἐλάττωσις.* Im letzteren Sinne (= ἐλάττωσις) kann κατάληξις auch zugleich die Brachykatalexis begreifen, Mar. Vict. 79 (cap. 17, 2), Plotius 248.

Die Metra der *ἐπιπλοκὴ τρίσημος* werden von allen Metrikern übereinstimmend nach dipodischen *βάσεις* gemessen. Hier ist die Terminologie in Beziehung auf die *ἀπόθεσις* folgende (wir wählen als Beispiel das *τρίμετρον*, — für das *δίμετρον* braucht man sich blos die erste *βάσις* desselben wegzudenken, für das *τετράμετρον* noch eine *βάσις* am Anfange hinzuzufügen):

τρίμ. ἀκατ.	– ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓	⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ ⏒
τρίμ. καταλ.	– ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏒	⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ – | ⏑ – ⏓
τρίμ. βραχ.	– ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏑ | – ⏓	⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ – | ⏑ ⏒
δίμ. ὑπερκ.	– ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏑ | ⏒	⏓ – ⏑ – | ⏓ – ⏑ – | ⏑

Folgt nach der letzten *βάσις* nur eine einzige Silbe, so zählt man bei der Megethos-Bestimmung des Metrons als *τρίμετρον τετράμετρον*, *δίμετρον* nur die Zahl der vollständigen *βάσεις*; die schliessende Silbe ist eine *ὑπερκατάληξις*. Daher ist das vorliegende *ὑπερκατάληκτον τροχαϊκόν* und *ἰαμβικόν* in den Augen der griechischen Metriker kein *τρίμετρον*, sondern ein *δίμετρον ὑπερκατάληκτον*.

Die Metra der *ἐπιπλοκὴ τετράσημος*. Hier ist die Nomenclatur in Beziehung auf die *ἀπόθεσις* am complicirtesten und noch dazu verschieden bei den verschiedenen Metrikern. Nach Hephaestion und den meisten übrigen soll jedes daktylische Metron nach monopodischen, jedes anapästische nach dipodischen *βάσεις* gemessen werden, und somit werden für die aus vollständigen daktylischen und anapästischen Versfüssen bestehenden Kola von Hephaestion folgende Terminologien statuirt:

τετράμετρον	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ¦ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |
δίμετρον	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ¦
πεντάμετρον	– ⏑ ⏑ ¦ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ |
τρίμετρον βραχ.	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ¦ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ¦ ⏑ ⏑ – |
ἑξάμετρον	– ⏑ ⏑ ¦ – ⏑ ⏑ ¦ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ¦ – ⏑ ⏑ ¦ – ⏑ ⏑ |
τρίμετρον	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ¦ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – |

Aristides dagegen p. 50 bestimmt das Megethos des daktylischen wie des anapästischen Kolons nach *βάσεις μονοποδικαί*, wenn das Kolon weniger als 6 *πόδες* hat:

τετράμετρ. ἀκατάληκτον	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –
τετρ. καταλ. εἰς δισύλλ.	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑
τετρ. καταλ. εἰς συλλαβ.	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ¦ – ⏑ ⏑ | –
	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑

Hat aber ein *δακτυλικόν* oder *ἀναπαιστικόν* mehr als 6 *πόδες*, so wird von Aristides sowohl das eine wie das andere nicht nach monopodischen, sondern dipodischen *βάσεις* gemessen, z. B.

τετράμετρον καταληκτικὸν εἰς συλλαβήν

— ⏑ ⏑, — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ —, ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑, — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑, —*)
⏑ ⏑ —, ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —, ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —, ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑ —, ⏑.

Hiernach ist also sowohl das aus 4 wie das aus 8 *πόδες* bestehende *δακτυλικόν* oder *ἀναπαιστικόν* ein *τετράμετρον*. Aber Aristides lehrt ferner: bis zu einem Megethos von 6 Takten heisst das *δακτυλικόν* und *ἀναπαιστικόν* ein „*μέτρον ἁπλοῦν*"; überschreitet es dies Megethos, dann ist es ein in 2 Kola zerfallendes „*μέτρον σύνθετον*". Also das aus 4 Takten bestehende „*τετράμετρον*" ist ein *τετράμετρον ἁπλοῦν*, das aus 8 Takten oder 4 Dipodien bestehende ein *τετράμετρόν σύνθετον***). In dieser Terminologie liegt ein letzter Rest der alten Theorie vom Unterschiede der *περίοδος ἀσύνθετος* (*μονόκωλος*) und *σύνθετος* (*δίκωλος*). Das aus 8 daktylischen oder anapästischen Takten bestehende *τετράμετρον σύνθετον* des Aristides ist in der That eine *περίοδος σύνθετος δίκωλος*, und ebenso sind die aus 2, 3, 4, 5 Daktylen oder Anapästen bestehenden *μέτρα ἁπλᾶ* des Aristides in Wahrheit *περίοδοι ἀσύνθετοι μονόκωλοι*. Das aus 6 Daktylen oder Anapästen bestehende Metron, welches Aristides

---

*) Nach der Theorie des Hephaestion würde dies in seinem Encheiridion nicht erwähnte *δακτυλικόν* ein „*ὀκτάμετρον*" sein. Vgl. fragm. de versib. in Eichenfeld u. Endlicher Analect.: Octametrum catalecticum, quo usus est Stesichorus in Sicilia:

Audiat haec nostri mela carminis et tunc pervia rura volabit.

Dagegen stimmt Mar. Vict. p. 103 mit Aristides: cum anapaesticus versus et septem et octo pedum reperiatur, placuisse maioribus eum per syzygias caedi, non alias quam si dactylus supergrederetur hexametrum, utique per syzygias scanderetur.

**) Dies ist der Inhalt folgender Stellen des Aristides: p. 50 *τὸ μὲν γὰρ [δακτυλικὸν] καθ' ἕνα βαίνεται πόδα καὶ προχωρεῖ σύνεγγυς κδ' χρόνων . . ., τὰ δὲ [ἄλλα] κατὰ διποδίαν ἢ συζυγίαν καὶ προχωρεῖ ἕως λ' χρόνων* [libb. *προχώρων χρόνων*] *ἢ ὀλίγῳ πλειόνων, ὅθεν τινὲς τὰ ὑπερβαίνοντα τὸ προειρημένον τῶν χρόνων μέγεθος* [d. i. *κδ'*], *διαιροῦντες εἰς δύο, σύνθετα προσηγόρευσαν.* — p. 52 *βαίνουσι* [libb. *παραβαίνουσι*] *δέ τινες αὐτὸ* [d. i. *τὸ δακτυλικὸν*] *καὶ κατὰ συζυγίαν, ποιοῦντες τετράμετρα καταληκτικά.* — p. 52 *τὸ ἀναπαιστικὸν . . . ἄρχεται μὲν ἀπὸ διμέτρου καὶ προχωρεῖ μέχρι τετραμέτρου. καὶ ὅτε μέν ἐστιν ἁπλοῦν, καθ' ἕνα πόδα γίνεται· ὅτε δὲ σύνθετον δι' ἣν προείπομεν αἰτίαν, κατὰ συζυγίαν ἢ διποδίαν.*

ebenfalls ein *ἁπλοῦν* nennt, ist wenigstens in den meisten Fälle eine aus 2 tripodischen Kola bestehende ***περίοδος σύνθετος*** ur muss alsdann ungeachtet seiner monopodischen Messung zu de *μέτρα σύνθετα* gerechnet werden.

Bei Aristides besteht somit für die daktylischen und d anapästischen Metra völlige Gleichheit in Beziehung auf die ba monopodische, bald dipodische Messung und die hierauf sic gründende Auffassung der Apothesis. Dieser Discrepanz zwische Aristides und Hephaestion haben wir nun noch eine von Hepha stions Scholiasten p. 141 W. uns überlieferte Auffassung hinz zufügen. Hier heisst es: *ἰστέον οὖν, ὅτι, ἐὰν τὰ δακτυλικὰ ἀναπαιστικὰ βαίνηται κατὰ συζυγίαν, ἔχει ἀποθέσεις ἕξ*, wora an einer daktylischen Tetrapodie (mit einem Beispiele aus Alkma *Μῶσ' ἄγε Καλλιόπα θύγατερ Διός*) folgende Nomenclatur g geben wird:

(*δίμετρον*) *ἀκατάληκτον*	– ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡
καταληκτ. εἰς δισύλλ.	– ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡
καταληκτ. εἰς συλλαβ.	– ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ –
βραχυκατάληκτον	– ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡
(*μονομ.*) *ὑπερκ. εἰς δισύλλ.*	– ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡
ὑπερκ. εἰς συλλαβ.	– ◡ ◡ – ◡ ◡ | –

Ein aus 4 Daktylen bestehendes *μέτρον* wird hier also (abweiche von der Daktylen-Messung Hephaestions und Aristides') gen so gemessen, wie Hephaestion (nicht aber Aristides) ein glei grosses anapästisches Metron auffasst, nämlich als ***δίμετρον***. Die sämmtlichen von den Metrikern überlieferten Auffassung der *δακτυλικά* und *ἀναπαιστικά* sind auf folgender Tabelle übe sichtlich zusammengefasst: A. bedeutet Aristides, H. Hephaestio S. Schol. Heph. p. 141 W.; eine Beurtheilung dessen, was hi richtig oder unrichtig ist, kann erst später gegeben werden.

[*Μέτρα ἁπλᾶ* Arist.]

– ◡ ◡ – ◡ ◡ *δίμετρον* A. H.
◡ ◡ – ◡ ◡ – *δίμετρον* A.

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ *τρίμετρον* A. H., *δίμετρον βραχυκ.* S.
◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – *τρίμετρον* A. , *δίμετρον βραχυκ.* H. S.

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ *τετράμετρον* A. H., *δίμετρον* S.
◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – *τετράμετρον* A. , *δίμετρον* H. S.

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ *πεντάμετρον* A. H.
◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – *πεντάμετρον* A., *τρίμετρον βραχυκ.* H.

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⏕ *ἑξάμετρον* A. H., *τρίμετρον* S.
◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – *ἑξάμετρον* A. , *τρίμετρον* H.

[*Μέτρα σύνθετα* Arist.]

–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑|–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–– *τετράμετρον* A., *ὀκτάμετρον* H.
⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–|⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏓ *τετράμετρον* A. H.

Ausser den genannten Terminis bedienen sich die Alten für die katalektischen Metren oder Kola auch noch der Bezeichnung ***πενθημιμερές*** und *ἑφθημιμερές* (sc. ***κόμμα***):

πενθημιμερές	*ἑφθημιμερές*
– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | ⏓	– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | –
⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏒	⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – | ⏓
– ⏑ | – ⏑ | ⏓	– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | ⏓
⏑ – | ⏑ – | ⏒	⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏒

Mit der brachykatalektischen Messung hängt der Name *ἡμιόλιον* zusammen, womit ein aus anderthalb dipodischen *βάσεις* bestehendes ***κῶλον*** häufig bezeichnet wird, namentlich das ***τροχαϊκόν***.

– ⏑ – ⏑ | – ⏑.

Jede Schlusssilbe des vollständigen oder unvollständigen Metrons ist eine ***συλλαβὴ ἀδιάφορος***. Ausserdem lässt die vollständige, aber nicht die unvollständige (katalektische und brachykatalektische) ***βάσις ἰαμβική*** eine anlautende ***συλλαβὴ ἀδιάφορος*** zu. Von den inlautenden ***βάσεις τροχαϊκαί*** lässt nur diejenige eine ***ἀδιάφορος*** an, auf welche eine akatalektische oder katalektische ***βάσις*** folgt, nicht aber eine solche, welche einer brachykatalektischen *βάσις* oder einer *ὑπερκατάληξις* vorausgeht. Hephaest. sagt vom katalektischen *ἰαμβικόν* p. 17 W.: *δέχεται ... τὸν ἴαμβον παραλήγοντα*, vom brachykatalektischen *τροχαϊκόν* p. 20 W.: *ἐὰν δὲ ᾖ βραχυκατάληκτον, οὐ βούλεται τὸν παραλήγοντα* (*πόδα*) *τετράσημον ἔχειν.*

Die Metriker vor Hephaestion scheinen richtig gelehrt zu haben, dass der anlautende *πούς* einer katalektischen iambischen *βάσις* nicht aufgelöst werden könne, also nicht:

⏒ –́ ⏑ –́ | ⏒ –́ ⏑ –́ | ⏑ ⏑́⏑ ⏒;

sie stellen aber unrichtiger Weise auch für den anlautenden *πούς* der katalektischen trochäischen Schluss-*βάσις* die gleiche Regel auf. Hephaestion verbessert hier seine Vorgänger und lehrt: das *τροχαϊκὸν καταληκτικόν* nehme bisweilen auch im vorletzten Takte (im *παραλήγων πούς*) den Tribrachys an pag. 22 W.: *ἔτι μέντοι καὶ ἐν τοῖς καταληκτικοῖς καὶ ὁ τρίβραχυς ἐγχωρεῖ, καθάπερ προειρήκαμεν, οὐ μόνον ὁ τροχαῖος, ὥς τινες οἴονται, παράδειγμα τόδε·*

τῶν πολιτῶν ἄνδρας ὑμὶν δημιουργοὺς ἀποφανῶ.

Unrichtig aber stellt Hephaestion nun auch für das katalektische Iambikon die Regel auf p. 17 W.: *δέχεται ... τὸν ἴαμβον παραλήγοντα ἢ σπανίως τρίβραχυν.* Wir müssen sagen: Die vorletzte Silbe im katalektischen Iambikon ist unlösbar.

§ 35.

Μέτρα ἀκατάληκτα μονοειδῆ.

Von allen Metren sind die Päonen diejenigen, welche entschieden die akatalektische Apothesis bevorzugen. Nach ihnen ist dieselbe bei den Daktylen, sodann bei den Iamben am häufigsten. Trochäen, beide Ionici, ganz besonders aber die Anapästen haben eine ganz entschiedene Abneigung dagegen. — Wir betrachten die Akatalexis nach den beiden Klassen der thetischen und anakrusischen Metra.

I. Die thetischen Metra oder Perioden, d. h. die mit der *θέσις* anlautenden, gehen bei akatalektischer Bildung auf die *ἄρσις* aus. Die thetischen *πόδες κύριοι* haben entweder eine Kürze oder Doppelkürze zur *ἄρσις*: eine Kürze (oder irrationale Länge) der 3-zeitige Trochäus, eine Doppelkürze der Daktylus, der 5-zeitige Päon und der 6-zeitige Ionicus a maiore. Im Ausgange der Periode wird „*σεμνότητος ἕνεκεν*“ (Aristid. p. 50) die Doppelkürze der *ἄρσις* vermieden, es tritt Contraction derselben zur Länge ein, daher

–́⏑⏑ –́ – , statt –́⏑⏑ –́⏑⏑
–́⏑⏑⏑ –́ ⏑ –, statt –́⏑⏑⏑ –́⏑⏑⏑
–́–⏑⏑ –́ – –, statt –́–⏑⏑ –́–⏑⏑,

dagegen hat die *ἀδιάφορος ἄρσις* des Trochäus in der Apothesis nichts Auffallendes

–́ ⏑ –́ ⏑
–́ ⏑ –́ –

Die aus Contraction der Doppelkürze entstandene Länge der *ἀπόθεσις* kann natürlich wegen der *τελευταία ἀδιάφορος* durch eine Kürze ersetzt, die schliessende trochäische Kürze der *ἀπόθεσις* kann umgekehrt durch eine irrationale anderthalbzeitige Länge vertreten werden

. . . . . –́⏑⏑ –́ ⏓
. . . . . –́ ⏑ –́ ⏒

Dies sind die Formen der akatalektischen *ἀπόθεσις* für die gleichförmigen thetischen Metren. Indes kommen die thetischen *μέτρα ἀκατάληκτα* des *τρίσημον γένος* sehr selten vor; in Hephaestions Encheiridion ist, abgesehen vom Ithyphallikon, nur ein

einziges Beispiel enthalten, das akatalektische τετράμετρον τροχαϊκόν:

κλῦθί μευ γέροντος εὐέ|θειρα χρυσόπεπλε κοῦρα.

Unter den daktylischen μέτρα ἀκατάληκτα steht obenan als das älteste und berühmteste das ἑξάμετρον ἡρῷον, genannt ἔπος:

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πη|ληϊάδεω Ἀχιλῆος.

Archilochus, Anakreon u. A. bilden akatalektische τετραποδίαι δακτυλικαί (μέτρον Ἀρχιλόχειον):

Φαινόμενον κακὸν οἴκαδ' ἄγεσθαι Archil. Ep.
Ἀδυμελὲς χαρίεσσα χελιδοῖ Anakr.
Μνᾶται δηὖτε φαλακρὸς Ἄλεξις Anakr.

Alkman und Stesichorus bilden akatalektische τετράμετρα δακτυλικά, genannt Στησιχόρεια (von Hephaestion nicht angeführt, von andern unrichtig Octametrum genannt), — die richtige Bezeichnung als τετράμετρα bei Arist. vgl. § 34):

Πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων ὅκα | θεοῖσιν ἅδῃ πολύφοινος ἑορτά Alcm. 26.
Σασαμίδας χόνδρον τε καὶ ἐγκρίδας | ἄλλα τε πέμματα καὶ μέλι χλωρόν Stesich. 2.

Ferner kommt vor ein akatalektisches πεντάμετρον δακτυλικόν, wie das vorige Στησιχόρειον (Serv. p. 369) oder auch Σιμμίειον (Hephaest. p. 42) genannt:

Χαῖρε ἄναξ ἕταρε, ζαθεᾶς μάκαρ ἥβας Simm.
Χρύσεον ὄφρα δι' Ὠκεάνοιο περάσας Stesich. 8.

Die hier angewandte Bezeichnung akatalektische δακτυλικά ist gegen die Theorie Hephaestions und fast aller übrigen Metriker, denn wie wir § 34 gesehen, werden diese Metra καταληκτικα εἰς δισύλλαβον genannt*). Doch ist diese Terminologie der Metriker ohne allen Zweifel verkehrt und verstösst gegen die Consequenz ihres eigenen Systems. Denn καταληκτικά sind diejenigen Metra „ὅσα μεμειωμένον ἔχει τὸν τελευταῖον πόδα“, ἀκατάληκτα diejenigen, „ὅσα τὸν τελευταῖον πόδα ὁλόκληρον ἔχει“. Nun ist aber der „τελευταῖος πούς“ z. B. des heroischen Hexameters, des Stesichoreions u. s. w. gerade so gut ein ὁλόκληρος und gerade so wenig ein „μεμειωμένος“ wie der schliessende ἀμφίμακρος des päonischen Tetrameters und Pentameters und als der schliessende μολοσσός des ionischen Kleomacheions;

*) Die Auffassung als akatalektische Metra bei dem Anonym. περὶ τοῦ ἡρωικοῦ μέτρου im Append. ad Dracon. ed. Furia p. 42.

sind diese päonischen und ionischen Metra *ἀκατάληκτα*, so ist es auch das daktylische Hexametron. Es kann allerdings der schliessende Spondeus nach dem Gesetze der *τελευταία ἀδιάφορος* in einen Trochäus übergehen, aber nach demselben Gesetze geht der schliessende Amphimakros der Päonen in den Daktylus, der schliessende Molossus des akatalektischen Ionikon a maiore in die Taktform – – ᴗ über, ohne dass diese Metra dadurch zu katalektischen würden. Dass der Schlussspondeus des daktylischen Hexametrons ein contrahirter Daktylus ist, hätten die Metriker um so eher einsehen müssen, als sie von den beiden andern *πόδες* mit schliessender doppelkurzen *ἄρσις* ausdrücklich den Satz aufstellen, dass diese Doppelkürze in der katalektischen *ἀπόθεσις* des Metrons zu einer Länge contrahirt werden müsse. Ihre Auffassung der akatalektischen *δακτυλικά* als *καταληκτικὰ εἰς δισύλλαβον* ist hiernach eine entschiedene Inconsequenz. Doch lässt sich der Grund dieses Versehens erklären.

Es gibt nämlich auch daktylische Metra, welche in der Apothesis auf den Daktylus ausgehen, und zwar ist dessen schliessende Kürze ebenso wohl des Uebergangs in eine irrationale Länge fähig als die schliessende Kürze des trochäischen Metrons. Zu den daktylischen *μονοειδῆ* oder *καθαρά* dieser Bildung gehört das hexametrum Ibycium Serv. 370.

Αἰεί μ', ὦ φίλε θυμέ, τανύπτερος ὡς ὅκα πορφυρίς Ibyc. 4

und die noch häufigere Tetrapodie, genannt *μέτρον Ἀλκμανικόν* (Serv. 369. Mar. Vict. 98):

Ἠρ' ἔτι παρθενίας ἐπιβάλλομαι Sapph.
Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα θύγατερ Διός,
ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπὶ δ' ἵμερον
ὕμνον καὶ χαρίεντα τίθει χορόν Alcm.

Wir haben keine Garantie, dass jede der vorstehenden Reihen ein selbständiges Metron bildet, und dass somit der auslautende Daktylus in der *ἀπόθεσις* einer Periode steht. Die Tragiker bilden in ihren Monodien lange hypermetrische Perioden aus solchen daktylisch auslautenden Tetrapodien, und auch Sappho, Alcäus, Alkman mögen diese Art der Composition angewandt haben. Sicher ist es nur von dem schliessenden Daktylus der zuletzt angeführten alkmanischen Reihe, dass er in der Apothesis einer Periode steht, denn er bildet zugleich das Ende einer Strophe, — alle drei alkmanischen Tripodien machten, wie uns überliefert ist, eine trikolische Strophe aus. Wir können demnach das ka-

βάλλομαι der erwähnten sapphischen Tetrapodie nicht als Beweis anführen, dass der auslautende Daktylus einer Periode eine schliessende συλλαβὴ ἀδιάφορος gestattet. Aber von den bei Archilochus vorkommenden Tetrapodien mit auslautendem Daktylus sagt Hephaestion p. 50 ausdrücklich: γίνεται δὲ ὁ τελευταῖος τῆς τετραποδίας διὰ τὴν ἐπὶ τέλους ἀδιάφορον (συλλαβὴν) καὶ δάκτυλος καὶ κρητικός:

καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους.

b. Die anakrusischen μέτρα ἀκατάληκτα (d. i. die mit einer ἄρσις anlautenden) gehen in der akatalektischen ἀπόθεσις auf die θέσις aus:

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ ⏓ ||
⏑⏑ – | ⏑⏑ – | ⏑⏑ – | ⏑⏑ ⏓ ||

Die schliessende συλλαβὴ ἀδιάφορος ist ebenso aufzufassen wie die schliessende ἀδιάφορος des Spondeus, Amphimakros und Molossus, die wir soeben besprochen, nur dass in dem einen Falle die durch eine sprachliche Kürze ausgedrückte μικρὰ δίσημος (oder τετράσημος) der ἄρσις, im andern der θέσις angehört.

Aeusserst selten werden anapästische Perioden mit akatalektischer Apothesis gebildet. Die Beispiele wollen mit Mühe zusammengesucht werden. Wir treffen zunächst einige ὑπέρμετρα, die mit akatalektischer Reihe schliessen:

κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν Pers. 934.
Σουσισκάνης τ' Ἀγβάτανα λιπών Pers. 961.
ἠρίστηται δ' ἐξαρκούντως Ran. 376.
καὶ πόθεν ἔμολον, ἐπὶ τίνι τ' ἐπίνοιαν Av. 405.
ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον, ἄβατον ἀκρόπολιν | ἱερὸν τέμενος Lysistr. 483.

Dies sind tetrapodische, — das erste und letzte dipodische κῶλα, als Schluss anapästischer Hypermetra. In gleicher Weise scheint eine akatalektische Tripodie den Schluss zu bilden Av. 330

φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ | περίβαλε περί τε κύκλωσαι.

Ein selbständiges Metron bildet ferner die akatalektische Pentapodie Acharn. 284

σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή,

vielleicht auch Ibyc. fr. 2:

ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.

Nach Hephaestions Auffassung sind zwar diese anapästischen Tripodien und Pentapodien keine ἀναπαιστικὰ ἀκατάληκτα, sondern βραχυκατάληκτα, doch vgl. § 34. — Die Spärlichkeit der Bei-

spiele zeigt, welche Abneigung die Alten im anapästischen Rhythmus gegen eine akatalektische Apothesis hatten.

Viel häufiger kommen iambische Metra mit akatalektischer Apothesis vor. Dahin gehört vor allen das Trimetron:

Ἔστε ξένοισι μειλίχοις ἐοικότες.

Aber auch iambische Tetrametra der eigentlichen Melik sind häufig akatalektisch, besonders bei den Tragikern. Ein Beispiel aus Anacr. gibt Hephaest. p. 18

Δέξαι με κωμάζοντα, δέ|ξαι, λίσσομαί σε, λίσσομαι.

Minder häufig sind akatalektische Dimetra als selbständige Metra; nach Hephaest. p. 17:

Ἐρῶ τε δηὖτε κοὐκ ἐρῶ
καὶ μαίνομαι κοὐ μαίνομαι.

Auch für *μέτρα καθαρά* aus Ionici a minore ist akatalektische Apothesis viel seltener als die katalektische. Die *μέτρα δίκωλα* sind fast durchgängig katalektisch. Akatalektisch das *τρίμετρον*:

Τί με Πανδίονις ὤραννα χελιδών Sapph.

Sodann treffen wir bisweilen akatalektischen Schluss in den ionischen *ὑπέρμετρα*, wie in dem von Horaz nachgebildeten *ὑπέρμετρον δεκάμετρον* des Alcäus

.... metuentes patruae verbera linguae;

doch ist auch hier akatalektische Apothesis ungleich häufiger.

§ 36.

Μέτρα καταληκτικὰ μονοειδῆ.

a. Den thetisch anlautenden *μέτρα καταληκτικά* fehlt in der Apothesis die *ἄρσις* des letzten Versfusses:

⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ (⏑)
⏊ ⏑⏑ ⏊ ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏊ (⏑⏑)
⏊ – ⏑⏑ ⏊ – ⏑⏑ ⏊ – (⏑⏑)
⏊ ⏑⏑⏑ ⏊ ⏑⏑⏑ ⏊ ⏑ (⏑⏑)

Statt der zweifachen *καταληκτικὰ δακτυλικά, εἰς δισύλλαβον* und *εἰς συλλαβήν*, dürfen wir, wie § 35 gezeigt, nur eine einzige Art statuiren, nämlich diejenigen, welche die Alten als *καταλ. εἰς συλλαβήν* bezeichnen (die *καταλ. εἰς δισύλλαβον* sind akatalektisch). Auch für die aus der zweiten Apothesis herbei zu ziehenden *ἰωνικά* müssen wir von den Alten abweichen. Sie nennen dieselben *βραχυκατάληκτα*, weil sie irrthümlich den Ionicus als eine aus einem spondeischen und pyrrhichischen Takte bestehende Dipodie ansehen und ein Fehlen dieses vermeintlichen pyrrhichischen

πούς τελευταῖος annehmen. Wir haben sie als ἰωνικὰ καταληκτικά aufzufassen, ebenso wie die analogen καταληκτικὰ παιωνικά.

Seinem rhythmischen Werthe nach steht der katalektische Takt der Apothesis den vorausgehenden πόδες ὁλόκληροι völlig gleich. „Blos das Metrum ist unvollständig, aber nicht der durch das Metrum dargestellte Rhythmus; rhythmi qua coeperunt sublatione et positione ad finem usque decurrunt" Quintil. Inst. 9, 4, 50. 55.

Diese Gleichheit zwischen dem katalektischen und akatalektischen Takte wird durch Hinzutritt einer Pause bewirkt. Sie muss bei den Trochäen ein einzeitiges λεῖμμα (∧), bei den übrigen eine zweizeitige πρόσθεσις ($\overline{\wedge}$) sein. Von einer solchen Pause spricht Quintil. Instit. 9, 7, 98, sowie auch Augustin de musica 4, 14, der für ein katalektisches daktylisches Metrum ausdrücklich ein silentium von 2 tempora (also eine δίσημος πρόσθεσις) angibt.

Trochäische Perioden haben fast durchgängig katalektische Apothesis. Es hängt dies ohne Zweifel damit zusammen, dass im Ausgange der Periode nicht gern eine kurze Arsis-Silbe geduldet wird, weshalb auch in der akatalektischen Apothesis die Contraction der zweisilbigen ἄρσις (der Daktylen, Ionici a maiore und Päonen) zu einer Länge, Aristid. p. 50 „σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως".

Die hierher gehörenden trochäischen Metren sind das häufige τετράμετρον καταληκτικόν

Ἐρξίη πῆ δῆτ' ἄνολβος | ἀθροΐζεται στρατός,

sowie das durch mehrmalige Wiederholung der ersten Reihe dieses Metrons hervorgegangene trochäische ὑπέρμετρον.

Ferner das δίμετρον καταληκτικόν oder ἑφθημιμερές, welches nur in melischen Strophen unter andere meist längere Reihen gemischt ein selbständiges μέτρον für sich bildet, genannt ληκύθιον oder auch Εὐριπίδειον

Νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων
θούριος μολὼν Ἄρης Phoen. 250;

endlich das seltene τρίμετρον καταληκτικόν des Archilochus, von Einigen ἀκέφαλον ἰαμβικόν genannt, Hephaest. p. 20:

Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδεισάμην.

Daktylische Perioden mit katalektischer Apothesis sind nicht so häufig wie δακτυλικὰ ἀκατάληκτα: die daktylische Tri-

podie oder das *πενθημιμερὲς δακτυλικόν*, von Archilochus al *ἐπῳδικόν* gebraucht:

ἐν δὲ Βαθουσιάδης Arch. bei Hephaest. p. 23;

die daktylische Tetrapodie oder das *ἑφθημιμερές*, genannt Alcmanicum:

ταῦτα μὲν ὡς ἂν ὁ δῆμος ἅπας Alcm. bei Hephaest. p. 23;

das daktylische *τετράμετρον καταληκτικόν*, genannt Ibycium Serv Cent. p. 370 (wo es fälschlich als heptametrum hypercatalectum bezeichnet ist):

τῆνος ὁ βακτροφόρας, διπλοείματος, | αἰθεριβόσκας, ἀλλ' ἀνέβα Kerkid frg. 2.

κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος | αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων Agam. 104,

das daktylische *ἑξάμετρον καταληκτικόν*, genannt *ἀγγελικόν* oder *Χοιρίλλειον* Dion. 495. Plotius 255

τοιάδε χρὴ Χαρίτων δα|μώματα καλλικόμων Stesich. fr. 34,

endlich die katalektische Pentapodie Serv. 369 Alcmanicum constat tetrametro hypercatalecto ut est hoc

vita quieta nimis caret ingenio.

Zu bemerken ist noch dies, dass wenn auf eines der genannten katalektischen Metra ein anakrusisch anlautendes Metron folgt, die dem akatalektischen Schlusstakte fehlende Zeit der *ἄρσις* eben durch diese anlautende *ἄρσις* des folgenden Metrons ausgefüllt wird. Dann also tritt keine Pause ein. Beispiele hierfür gibt die spätere Darstellung.

Anders ist es mit den katalektischen Iamben und Anapästen, welche nach dem letzten vollständigen Einzeltakte noch Eine bald lange bald kurze Silbe als *πούς μεμειωμένος* darbieten

◡◡–, ◡◡–, ◡◡–, ⏓

◡ –, ◡ –, ◡ –, ⏓

Man könnte den *τελευταῖος πούς μεμειωμένος* der anapästischen und iambischen *καταληκτικά* in der Weise auffassen wollen dass der fehlende Theil desselben die schliessende *θέσις* sei mithin die Schlusssilbe in einer *ἄρσις* oder einem schwachen Takttheile bestände:

◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ (⊥)

◡◡ ⊥ ◡◡ ⊥ ◡◡ ⊥ ◡◡ (⊥)

Dann hätten z. B. die katalektischen Tetrapodien nur drei *θέσεις* statt der vierten *θέσις* würde ein *κενὸς χρόνος* gesetzt sein:

◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊥ ◡ ⊼

◡◡ ⊥ ◡◡ ⊥ ◡◡ ⊥ – ⊼;

es würde dann ferner von den Schlusssilben beider Kola, die ja beide in der *ἀπόθεσις* willkürlich eine Länge oder eine Kürze sein können, die iambische Katalexis ihrer wahren rhythmischen Natur nach eine einzeitige Kürze und nur die anapästische Katalexis eine zweizeitige Länge sein. So scheint man früher wohl allgemein dies Verhältniss aufgefasst zu haben. Aber der wahre Sachverhalt ist ein anderer. Es geht nämlich aus der uns überlieferten Notirung der in der Ode an die Muse vorkommenden iambischen *τετράμετρα καταληκτικά* und der in dem Hymnus auf Nemesis und Helios vorkommenden anapästischen *τετραποδίαι καταληκτικαί* auf das unzweideutigste hervor, dass die schliessende Silbe keine *ἄρσις*, sondern eine *θέσις* ist, dass ferner der fehlende d. h. der nicht durch Silben ausgedrückte Takttheil die dieser *θέσις* vorangehende *ἄρσις* ist, und endlich dass deren Zeitumfang durch Dehnung der vorherrschenden Länge zu einem die Zweizeitigkeit überschreitenden Masse ausgefüllt ist. Also

kat. ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏖ ∠ ⏖ ∠ ⏖ ∠ ⏖ ∠
akat. ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ⊔́ ∠ ⏖ ∠ ⏖ ∠ ⏖ ⊔́ ∠

Ich will hier den in der griechischen Rhythmik hierfür gegebenen Nachweis nicht wiederholen, nur das sei zu dem dort Gesagten noch hinzugefügt, dass, wie wir oben bemerkten, auch für die iambischen Tetrameter aus der Melodie selber diese Dehnung der vorletzten Silbe zu einem *τρίσημος* unzweideutig hervorgeht, wenn auch die blossen Notenzeichen nicht zu diesem Resultate führen. Denn soviel man sich auch bemühen mag, die beiden letzten Silben der iambischen Tetrameter in der ihnen gegebenen Melodie als zweizeitige *θέσις* und einzeitige *ἄρσις* zu fassen, so wird man sich jedesmal überzeugen, dass dies nicht möglich ist; die einzig mögliche Weise, wie sie sich in den Rhythmus einordnen, ist die oben angegebene.

So kommt denn auch hier die oben angeführte Angabe des Aristides p. 50 zu ihrem Rechte: *καταληκτικὰ ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως.* Bei der aus den Musikresten folgenden Messung liegt die *σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως* klar zu Tage, sie würde aber nicht vorhanden sein, wenn die schliessende Silbe eine kurze *ἄρσις* wäre. Wie verhält sich nun diese Dehnung der Länge zur *μακρὰ τρίσημος* oder *τετράσημος* zu den Angaben des Aristoxenus? Mit seiner Angabe, dass die Kürze die Hälfte der Länge sei, verträgt sich die vorliegende Messung recht gut. Meine

Bildet das letzte *κῶλον* der *τετράμετρα βραχυκατάληκτα* ein selbständiges *μέτρον*, so ist es ein *δίμετρον βραχυκατάληκτον*; gehen ihm mehr als 2 *βάσεις* voran, so haben wir ein *ὑπέρμετρον βραχυκατάληκτον*.

Zunächst ist zu bemerken, dass daktylische Brachykatalektika zwar nicht von Hephaestion statuirt werden, denn nach seiner Ansicht werden die Daktylen stets nach monopodischen *βάσεις* gemessen, aber nach Aristides u. a. steht die dipodische Messung für die aus mehr als 6 Daktylen bestehenden Metra fest, nach Mar. Vict. p. 84 auch für die Verbindung von 6 daktylischen Versfüssen, jenes sind dipodisch gemessene *τετράμετρα*, diese *τρίμετρα*. Ein aus 7 Daktylen bestehendes Metron kann nach Aristides nur ein *τετράμετρον βραχυκατάληκτον* genannt werden; andere, die monopodische Messung unrichtiger Weise auch hier annehmend, nennen es *ἑπτάμετρον ἀκατάληκτον*, vgl. Serv. Cent. p. 370. — Es würden nun aber auch diejenigen, nach welchen es *δακτυλικα βραχυκατάληκτα* gibt, von den vorstehenden daktylischen Formen nur die auf den Daktylus ausgehenden für *βραχυκατάληκτα* erklären, nicht aber die auf den Spondeus ausgehenden; denn wie wir bei dem akatalektischen Metron gesehen, gehen sie hierbei unrichtiger Weise nicht von der spondeischen, sondern von der der *τελευταία ἀδιάφορος* wegen zulässigen trochäischen Form des Schlusses aus, halten diese für eine daktylische Katalexis *εἰς δισύλλαβον*, während sie doch den Spondeus als die akatalektische Contraction des Daktylus hätten ansehen müssen. So sehen auch die Metriker die vorliegenden auf . . . . – ⏓ ausgehenden *δακτυλικά* nicht als *βραχυκατάληκτα*, sondern vielmehr für *ὑπερκατάληκτα εἰς δισύλλαβον* an, schol. Heph. p. 141 W. Diese Auffassung fällt natürlich mit dem Aufgeben des daktylischen *καταληκτικὸν εἰς δισύλλαβον*: – ⏖ – ⏖, – ⏓ ist so gut wie die Form – ⏖ – ⏖, – ⏖ eine dipodische Basis mit einem ganzen Versfusse als Schluss.

Das brachykatalektische *τετράμετρον δ α κ τ υ λ ι κ ό ν* mit schliessendem Spondeus wird unter dem Namen des **Stesichorium** von Serv. Cent. 370 als heptametrum catalecticum angeführt:

´⏑⏑ ´⏑⏑ ´⏑⏑ ´⏑⏑ | ´⏑⏑ ´⏑⏑ ´–

Ταρτησσοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰς ἀ|πείρονας, ἀργυρορίζους Stesich. fr. 5.
Ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσι πρέ|πει παιᾶνα κατάρχειν Alcm. fr. 19.
Ἄ τ' ἀγανοβλέφαρος πειθὼ ῥοδέ|οισιν ἐν ἄνθεσι θρίψων Ibyc. fr. 2.
Οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχε|λωίδες εἰσὶ πάροικοι Pers. 867.

Ὦ μέγα χρύσεον ἀστεροπῆς φάος, | ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος
πύρφορον, ὦ χθόνιαι βαρυάχεες | ὀμβροφόροι θ' ἅμα βρονταί Ran. 1748.

Seltener bildet das zweite Glied dieser dikolischen Periode ein selbständiges *δίμετρον ὑπερκατάληκτον*, nach Serv. 269 Alcmanium genannt (trimetrum catalecticum):

⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ –

Ἑλλάνων ἐκράτυνε Pers. 899.
Αἲς ὅδε νῦν χθόνα σείει·
διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας Av. 1752.

(das letzte Kolon mit Auflösung des ersten Daktylus)

Ξυνδαίτωρ μετάκοινος Eum. 349.

Das brachykatalektische *τρίμετρον δακτυλικόν* nach Serv. 369 und Hephaest. 42 ein *πεντάμετρον καταλ. εἰς δισύλλαβον*, wird von jenem wie das vorige *Στησιχόρειον*, von diesem *Σιμμίειον* genannt:

⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ –

Χρύσεον ὄφρα δι' ὠκεανοῖο περάσας Stesich. fr. 8.
Πλὴν Διὸς εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος Agam. 166.
Θρῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν Agam. 978.
Πτηνά τε καὶ πεδοβάμονα κἀνεμοέντων Choeph. 592.
Γιγνομέναισι λάχη τάδ' ἐφ' ἁμὶν ἐκράνθη Eum. 347.
Ἀνδροτυχεῖς βιότους δότε, κύρι' ἔχοντες Eum. 959.
Χαῖρε ἄναξ ἕταρε ζαθέας μάκαρ ἥβας ap. Hephaest. p. 23.

Das brachykatalektische *τετράμετρον τροχαϊκόν* Heph. p. 39, Serv. 368 (von dem letzteren Sotadicum genannt, vgl. Cap. 6)

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ –

Οὐδ' Ἀμειψίαν ὁρᾶτε | πτῶχον ὄντ' ἐφ' ὑμῖν.

Ein brachykatalektisches *τροχαϊκὸν ὑπέρμετρον* (*τετράκωλον*) finden wir Ran. 1375

Ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις, | ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ |
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι | διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.

Häufiger kommt das brachykatalektische *δίμετρον τροχαϊκόν* als selbständiges Metron vor, genannt *ἰθυφαλλικόν*, Heph. l. l.

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏓

Εμμὶ τῶ φυγαίχμα Callim.
Εἰ δὲ μή, μελανθὲς Aesch. Suppl. 154.
Ἀρτάναις θανοῦσαι Suppl.

Das brachykatalektische *τρίμετρον τροχαϊκόν* (Sapphicum Serv. 369)

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ –

Τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ Agam. 977.
Τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰοῦς Phoen. 948.

podie oder das *πενθημιμερὲς δακτυλικόν*, von Archilochus als *ἐπῳδικόν* gebraucht:

ἐν δὲ Βαθουσιάδης Arch. bei Hephaest. p. 23;

die daktylische Tetrapodie oder das *ἐφθημιμερές*, genannt Alcmanicum:

ταῦτα μὲν ὡς ἂν ὁ δῆμος ἅπας Alcm. bei Hephaest. p. 23;

das daktylische *τετράμετρον καταληκτικόν*, genannt Ibycium Serv. Cent. p. 370 (wo es fälschlich als heptametrum hypercatalectum bezeichnet ist):

τῆνος ὁ βακτροφόρας, διπλοείματος, | αἰθεριβόσκας, ἀλλ' ἀνέβα Kerkid. frg. 2.

κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος | αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων Agam. 104,

das daktylische *ἑξάμετρον καταληκτικόν*, genannt *ἀγγελικόν* oder *Χοιρίλειον* Dion. 495. Plotius 255

τοιάδε χρὴ Χαρίτων δα|μώματα καλλικόμων Stesich. fr. 34,

endlich die katalektische Pentapodie Serv. 369 Alcmanicum constat tetrametro hypercatalecto ut est hoc

vita quieta nimis caret ingenio.

Zu bemerken ist noch dies, dass wenn auf eines der genannten katalektischen Metra ein anakrusisch anlautendes Metron folgt, die dem akatalektischen Schlusstakte fehlende Zeit der *ἄρσις* eben durch diese anlautende *ἄρσις* des folgenden Metrons ausgefüllt wird. Dann also tritt keine Pause ein. Beispiele hierfür gibt die spätere Darstellung.

Anders ist es mit den katalektischen Iamben und Anapästen, welche nach dem letzten vollständigen Einzeltakte noch Eine bald lange bald kurze Silbe als *πούς μεμειωμένος* darbieten:

⏑⏑–, ⏑⏑–, ⏑⏑–, ⏒
⏑ –, ⏑ –, ⏑ –, ⏒

Man könnte den *τελευταῖος πούς μεμειωμένος* der anapästischen und iambischen *καταληκτικά* in der Weise auffassen wollen, dass der fehlende Theil desselben die schliessende *θέσις* sei, mithin die Schlusssilbe in einer *ἄρσις* oder einem schwachen Takttheile bestände:

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ (⊥)
⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ (⊥)

Dann hätten z. B. die katalektischen Tetrapodien nur drei *θέσεις*, statt der vierten *θέσις* würde ein *κενὸς χρόνος* gesetzt sein:

⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⊥ ⏑ ⩘
⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ ⏑⏑ ⊥ – ⩘;

es würde dann ferner von den Schlusssilben beider Kola, die ja beide in der ἀπόθεσις willkürlich eine Länge oder eine Kürze sein können, die iambische Katalexis ihrer wahren rhythmischen Natur nach eine einzeitige Kürze und nur die anapästische Katalexis eine zweizeitige Länge sein. So scheint man früher wohl allgemein dies Verhältniss aufgefasst zu haben. Aber der wahre Sachverhalt ist ein anderer. Es geht nämlich aus der uns überlieferten Notirung der in der Ode an die Muse vorkommenden iambischen τετράμετρα καταληκτικά und der in dem Hymnus auf Nemesis und Helios vorkommenden anapästischen τετραποδίαι καταληκτικαί auf das unzweideutigste hervor, dass die schliessende Silbe keine ἄρσις, sondern eine θέσις ist, dass ferner der fehlende d. h. der nicht durch Silben ausgedrückte占 Takttheil die dieser θέσις vorangehende ἄρσις ist, und endlich dass deren Zeitumfang durch Dehnung der vorherrschenden Länge zu einem die Zweizeitigkeit überschreitenden Masse ausgefüllt ist. Also

kat. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
akat. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏗́ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ ⏗́ –́

Ich will hier den in der griechischen Rhythmik hierfür gegebenen Nachweis nicht wiederholen, nur das sei zu dem dort Gesagten noch hinzugefügt, dass, wie wir oben bemerkten, auch für die iambischen Tetrameter aus der Melodie selber diese Dehnung der vorletzten Silbe zu einem τρίσημος unzweideutig hervorgeht, wenn auch die blossen Notenzeichen nicht zu diesem Resultate führen. Denn soviel man sich auch bemühen mag, die beiden letzten Silben der iambischen Tetrameter in der ihnen gegebenen Melodie als zweizeitige θέσις und einzeitige ἄρσις zu fassen, so wird man sich jedesmal überzeugen, dass dies nicht möglich ist; die einzig mögliche Weise, wie sie sich in den Rhythmus einordnen, ist die oben angegebene.

So kommt denn auch hier die oben angeführte Angabe des Aristides p. 50 zu ihrem Rechte: καταληκτικὰ ὅσα συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδός, σεμνότητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως. Bei der aus den Musikresten folgenden Messung liegt die σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως klar zu Tage, sie würde aber nicht vorhanden sein, wenn die schliessende Silbe eine kurze ἄρσις wäre. Wie verhält sich nun diese Dehnung der Länge zur μακρὰ τρίσημος oder τετράσημος zu den Angaben des Aristoxenus? Mit seiner Angabe, dass die Kürze die Hälfte der Länge sei, verträgt sich die vorliegende Messung recht gut. Meine

Uebersetzung und Erläuterung des Aristoxenus S. 114
den Nachweis, dass dieser uns nur unvollständig überliefe
stoxenische Satz eine zweifache Ausnahme involvirt: 1. die M
des χορεῖος ἄλογος, 2. die Katalexis. Bei der Katalexis
es vor, dass wegen der τελευταία ἀδιάφορος auf die vorletz
oder vierzeitige Länge der katalektischen Iamben und An
eine sprachliche Kürze folgt:

⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑́

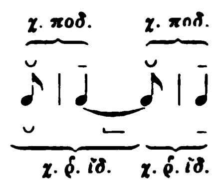
⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑́,

aber diese Kürze gilt rhythmisch ebenso gut als eine Län
in der akatalektischen Apothesis

⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑́.

Was Aristoxenus über die novissima syllaba indiffer
tuirt, ist bei Marius Victorinus p. 63 K. überliefert: „Aris
musicus dicit breves finales in metris, si collectiores s
aptiores separationi versus a sequente versu fieri".

Dagegen betrifft ein zweiter Aristoxenischer Satz
speciell die Zeitgrössen der iambischen und anapästische
lexis. Er sagt nämlich, dass solche Zeitgrössen, welche
den Umfang des Takttheiles (einer θέσις oder ἄρσις) oder
Taktes ausfüllen, χρόνοι ποδικοί heissen (einerlei ob sie
θετοι κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν sind oder σύνθετοι). E
hiernach der einen iambischen Takt ausfüllende χρόνος τ
⏑ ⏗, ⏑⏑́ und der einen Anapäst ausfüllende χρόνος τετρ
⏑⏑ ⏗, – ⏗, – ⏑⏑́, ⏑⏑⏑⏑́ ein χρόνος ποδικός sein, ebenso abe
auch jedes einzeitige oder zweizeitige (⏑, –) σημεῖον diese
einen χρόνος ποδικός. Es gibt dann aber auch ferner Zeitg
welche den Umfang eines χρόνος ποδικός d. i. des ganzen
oder eines Takttheiles nicht völlig ausfüllen oder denselbe
schreiten, genannt χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι. Diese sind es,
sich in der iambischen und anapästischen Katalexis darbi



Die Grenze der beiden χρόνοι ποδικοί fällt innerhalb d
σημος μακρά, das letzte Drittel derselben gehört dem fol
χρόνος ποδικὸς τρίσημος an; ⏑ ⏗ ist ein χρ. ῥυθμοποιίας,

das *μέγεθος* des *χρόνος ποδικὸς τρίσημος* überschreitet, und um wie viel derselbe grösser ist, um so viel muss der hinter dem *μέγεθος τοῦ χρόνου ποδικοῦ* zurückbleibende *χρόνος ῥυθμοποιΐας ἴδιος* – kleiner als der *τρίσημος* sein. Zu dieser in unserer modernen Rhythmik nicht vorkommenden Auffassung anakrusischer Takte muss die antike Rhythmik ihre Zuflucht nehmen, weil sie die anlautende *ἄρσις* der Periode nicht, wie wir es zu thun gewohnt sind, von der folgenden *θέσις* absondert*).

Die Anapästen lieben durchweg katalektische Apothesis, oder um mit Aristides zu sprechen, die *σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως*, die vierzeitigen gehen mit Unterdrückung der letzten inlautenden *ἄρσις* auf ⏑ ⏗ ∠, die dreizeitigen auf ⏑ ⏗ ∠ aus. Die beiden ältesten anapästischen Metra sind das katalektische *μονόκωλον δίμετρον*, genannt *παροιμιακόν*, und das katal. *δίκωλον τετράμετρον*; als eine Erweiterung des letzteren sind die anapästischen *ὑπέρμετρα* aufzufassen.

§ 37.

Μέτρα βραχυκατάληκτα und *ὑπερκατάληκτα μονοειδῆ*.

Βραχυκατάληκτα.

Diejenigen Metra, welche nach dipodischen *βάσεις* gemessen hinter der letzten *βάσις* noch einen ganzen Einzeltakt haben, heissen *βραχυκατάληκτα*. Die daktylischen und trochäischen Brachykatalekta sind folgende:

τετράμ. βραχυκατ.

∠ ⏑ ∠ ⏓, ∠ ⏑ ∠ ⏓ | ∠ ⏑ ∠ ⏑ | ∠ ⏓
∠ ⏖ ∠ ⏖, ∠ ⏖ ∠ ⏖ | ∠ ⏖ ∠ ⏖ | ∠ ⏓
∠ ⏖ ∠ ⏖, ∠ ⏖ ∠ ⏖ | ∠ ⏖ ∠ ⏖ | ∠ ⏖
⏑ ∠ ⏑ ∠ | ⏑ ∠ ⏑ ∠ | ⏑ ∠ ⏑ ∠ | ⏑ ∠
⏖ ∠ ⏖ | ∠ ⏖ ∠ ⏖ ∠ | ⏖ ∠ ⏖ ∠ | ⏖ ∠

τρίμετρ. βραχυκατ.

∠ ⏑ ∠ ⏓, ∠ ⏑ ∠ ⏑, ∠ ⏓
∠ ⏖ ∠ ⏖, ∠ ⏖ ∠ ⏖, ∠ ⏓
∠ ⏖ ∠ ⏖, ∠ ⏖ ∠ ⏖, ∠ ⏖
⏑ ∠ ⏑ ∠, ⏑ ∠ ⏑ ∠ | ⏑ ∠
⏖ ∠ ⏖ ∠, ⏖ ∠ ⏖ ∠ | ⏖ ∠

*) Es lässt sich bei den katalektischen Iamben nur sehr selten mit Sicherheit nachweisen, dass sie für die Recitation bestimmt waren. Die katalektischen Iamben und Anapästen der alten Komödie, sowohl die *τετράμετρα* wie die *ὑπέρμετρα* sind wahrscheinlich sämmtlich melisch oder wenigstens zu gleichzeitiger Instrumentalbegleitung declamirt (*παρακαταλογή*).

Bildet das letzte *κῶλον* der *τετράμετρα βραχυκατάληκτα* ein selbständiges *μέτρον*, so ist es ein *δίμετρον βραχυκατάληκτον*; gehen ihm mehr als 2 *βάσεις* voran, so haben wir ein *ὑπέρμετρον βραχυκατάληκτον*.

Zunächst ist zu bemerken, dass daktylische Brachykatalektika zwar nicht von Hephaestion statuirt werden, denn nach seiner Ansicht werden die Daktylen stets nach monopodischen *βάσεις* gemessen, aber nach Aristides u. a. steht die dipodische Messung für die aus mehr als 6 Daktylen bestehenden Metra fest, nach Mar. Vict. p. 84 auch für die Verbindung von 6 daktylischen Versfüssen, jenes sind dipodisch gemessene *τετράμετρα*, diese *τρίμετρα*. Ein aus 7 Daktylen bestehendes Metron kann nach Aristides nur ein *τετράμετρον βραχυκατάληκτον* genannt werden; andere, die monopodische Messung unrichtiger Weise auch hier annehmend, nennen es *ἑπτάμετρον ἀκατάληκτον*, vgl. Serv. Cent. p. 370. — Es würden nun aber auch diejenigen, nach welchen es *δακτυλικα βραχυκατάληκτα* gibt, von den vorstehenden daktylischen Formen nur die auf den Daktylus ausgehenden für *βραχυκατάληκτα* erklären, nicht aber die auf den Spondeus ausgehenden; denn wie wir bei dem akatalektischen Metron gesehen, gehen sie hierbei unrichtiger Weise nicht von der spondeischen, sondern von der der *τελευταία ἀδιάφορος* wegen zulässigen trochäischen Form des Schlusses aus, halten diese für eine daktylische Katalexis *εἰς δισύλλαβον*, während sie doch den Spondeus als die akatalektische Contraction des Daktylus hätten ansehen müssen. So sehen auch die Metriker die vorliegenden auf . . . . - ⏑̱ ausgehenden *δακτυλικά* nicht als *βραχυκατάληκτα*, sondern vielmehr für *ὑπερκατάληκτα εἰς δισύλλαβον* an, schol. Heph. p. 141 W. Diese Auffassung fällt natürlich mit dem Aufgeben des daktylischen *καταληκτικὸν εἰς δισύλλαβον*: - ⏑⏑ - ⏑⏑, - ⏑̱ ist so gut wie die Form - ⏑⏑ - ⏑⏑, - ⏑⏑ eine dipodische Basis mit einem ganzen Versfusse als Schluss.

Das brachykatalektische *τετράμετρον δακτυλικόν* mit schliessendem Spondeus wird unter dem Namen des Stesichorium von Serv. Cent. 370 als heptametrum catalecticum angeführt:

´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ | ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ´ -

Ταρτησσοῦ ποταμοῦ παρὰ παγὰς ἀ|πείρονας, ἀργυρορίζους Stesich. fr. 5.
Ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσι πρέ|πει παιᾶνα κατάρχειν Alcm. fr. 19.
Ἅ τ' ἀγανοβλέφαρος πειθὼ ῥοδέ|οισιν ἐν ἄνθεσι θρέψαν Ibyc. fr. 8.
Οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχε|λωΐδες εἰσὶ πάροικοι Pers. 867.

Ὦ μέγα χρύσεον ἀστεροπῆς φάος, | ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος πυρφόρον, ὦ χθόνιαι βαρυάχεες | ὀμβροφόροι θ' ἅμα βρονταί Ran. 1748.

Seltener bildet das zweite Glied dieser dikolischen Periode ein selbständiges δίμετρον ὑπερκατάληκτον, nach Serv. 269 Alcmanium genannt (trimetrum catalecticum):

⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ –
Ἑλλάνων ἐκράτυνε Pers. 899.
Αἶς ὅδε νῦν χθόνα σείει·
διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας Av. 1752.

(das letzte Kolon mit Auflösung des ersten Daktylus)

Ξυνδαίτωρ μετάκοινος Eum. 349.

Das brachykatalektische τρίμετρον δακτυλικόν nach Serv. 369 und Hephaest. 42 ein πεντάμετρον καταλ. εἰς δισύλλαβον, wird von jenem wie das vorige Στησιχόρειον, von diesem Σιμμίειον genannt:

⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ –
Χρύσεον ὄφρα δι' ὠκεανοῖο περάσας Stesich. fr. 8.
Πλὴν Διὸς εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος Agam. 166.
Θρῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν Agam. 978.
Πτηνά τε καὶ πεδοβάμονα κἀνεμοέντων Choeph. 592.
Γιγνομέναισι λάχη τάδ' ἐφ' ἁμὶν ἐκράνθη Eum. 347.
Ἀνδροτυχεῖς βιότους δότε, κύρι' ἔχοντες Eum. 959.
Χαῖρε ἄναξ ἕταρε ζαθέας μάκαρ ἥβας ap. Hephaest. p. 23.

Das brachykatalektische τετράμετρον τροχαϊκόν Heph. p. 39, Serv. 368 (von dem letzteren Sotadicum genannt, vgl. Cap. 6)

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ | ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ –
Οὐδ' Ἀμειψίαν ὁρᾶτε | πτῶχον ὄντ' ἐφ' ὑμῖν.

Ein brachykatalektisches τροχαϊκὸν ὑπέρμετρον (τετράκωλον) finden wir Ran. 1375

Ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις, | ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ |
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι | διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.

Häufiger kommt das brachykatalektische δίμετρον τροχαϊκόν als selbständiges Metron vor, genannt ἰθυφαλλικόν, Heph. l. l.

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏓
Ἐμμὶ τῶ φυγαίχμα Callim.
Εἰ δὲ μή, μελανθὲς Aesch. Suppl. 154.
Ἀρτάναις θανοῦσαι Suppl.

Das brachykatalektische τρίμετρον τροχαϊκόν (Sapphicum Serv. 369)

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ –
Τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ Agam. 977.
Τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰοῦς Phoen. 948.

Anakrusische Brachykatalekta sind viel seltener. Das τρίμετρον ἰαμβικὸν βραχυκατάληκτον, nach Serv. 366 Alcmanicum genannt, ist in den Strophen der Tragiker vertreten:

⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊

Τὰ δ' ὀλοὰ πελόμεν' οὐ παρέρχεται Sept. 768.
Ἄτλητα τλᾶσα· πολλὰ δ' ἔστενον Agam. 408.

Dies sind also, wenn wir die Einzeltakte zählen, vollständige iambische Pentapodien. Das brachykatalektische τρίμετρον ἀναπαιστικόν (die vollständige anapästische Pentapodie), nach Serv. 371 Pindaricum genannt, finden wir:

⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊

Σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή Acharn. 285.
Ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα Ibyc. 2.

Das brachykatalektische δίμετρον ἰαμβικὸν und ἀναπαιστικόν ist nach der Zahl der Einzeltakte gerechnet eine vollständige iambische und anapästische Tripodie, die letztere heisst nach Serv. 370 Aristophanium, der gewöhnliche Name ist προσοδιακόν:

⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑⏑ ⏊

Φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ
περίβαλε περί τε κύκλωσαι Av. 729;

die erstere Euripidium, Serv. 366:

⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊

Ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ Agam. 198.
Τάλαινα παρακοπά Agam. 223.

Verbinden sich diese brachykatalektischen Dimetra mit einer vorangehenden vollständigen Tetrapodie, so entsteht das brachykatalektische τετράμετρον ἀναπαιστικόν (genannt Alcmanicum Serv. 371) und τετράμετρον ἰαμβικόν (genannt Aristophanium Serv. 366).

Ueberblicken wir die verschiedenen brachykatalektisch schliessenden Reihen, so sind es sämmtlich solche, welche wir nach der Zahl ihrer Einzeltakte als trochäische, daktylische, iambische, anapästische Pentapodien und Tripodien, und zwar als akatalektische Pentapodien und Tripodien bezeichnen müssten, denn der schliessende Takt ist überall ein ὁλόκληρος. Mögen wir nun die Daktylen und Anapästen vierzeitig oder dreizeitig (vgl. § 30) messen, so haben wir bei diesen Kola, wenn wir die durch das Metrum ausgedrückten Takte zählen, überall dreitheilige μεγέθη von 9 oder 12 und fünftheilige μεγέθη von 15

oder 20 *χρόνοι πρῶτοι* vor uns. Solche *μεγέθη* können nach Aristoxenus einheitliche Kola oder, wie er selber sich ausdrückt, *πόδες σύνθετοι* bilden:

π. ἰαμβ. 9-σημος	π. ἰαμβ. 12-σημος
⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏒	⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏒
⏒ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊	⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊

Wir sind zwar nur im Stande, aus der directen Ueberlieferung der Alten (in Musikresten u. dgl.) für das Vorkommen des aus daktylischen Einzeltakten bestehenden *πούς ἰαμβικὸς δωδεκάσημος* Beispiele nachweisen zu können, aber warum sollte nicht auch der *πούς ἰαμβικὸς ἐννεάσημος* in der Praxis angewandt sein? Und warum sollten keine pentapodischen Reihen aus drei- und vierzeitigen Takten gebildet sein (*πεντεκαιδεκάσημοι* und *εἰκοσάσημοι*), da uns das Vorkommen der pentapodischen Reihe aus fünfzeitigen Takten (der 25-zeitigen päonischen Pentapodie) ausdrücklich überliefert ist? Es ist hier wohl blos als ein Curiosum anzuführen, dass der Verfasser der Grundzüge der Griechischen Rhythmik im Anschluss an Aristides in allem Ernste den Satz aufstellt, an Reihen aus 5 fünfzeitigen Takten wäre kein Anstoss zu nehmen, wohl aber an Reihen aus 5 drei- und vierzeitigen Takten. Wir Modernen sind durch unsere Musik überhaupt nicht an Kola aus fünf Takten gewöhnt, aber sie kommen nachweislich auch bei unseren modernen Componisten vor, und hier sind es überall Pentapodien aus geradtheiligen und dreitheilig-ungeraden, niemals aus fünftheiligen oder päonischen Einzeltakten. Dasjenige, was unserem rhythmischen Gefühle fremd ist, ist gerade das Vorkommen von Reihen aus 5 päonischen, nicht aus 5 trochäischen oder daktylischen Takten bei den Alten. Wir können nun aber aus der melischen Metrik der Alten für das Vorkommen einer Reihe von 5 daktylischen Takten den entschiedenen Nachweis geben. Wir lesen Acharn. 284:

Δ. Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἐστι; τὴν χύτραν συντρίψετε.
285 *Χ. σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή.*
Δ. ἀντὶ ποίας αἰτίας, ὦχαρνέων γεραίτεροι; u. s. w.

Diese Strophe ist augenscheinlich sehr concinn gebaut. Sie zerfällt in drei tristichische Theile, von denen der erste mit dem dritten, der zweite mit dem vierten parallel steht. Dies geht aus der Vertheilung unter Personen, aus dem Inhalt und aus dem Metrum hervor:

1.	3.
Δ. –́ ⏑ –́ ⏒, –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏒, –́ ⏑ ⏑	*Δ.* –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
285 *X.* ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́	–́ ⏑ – –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ – –́ ⏑ –
Δ. –́ ⏑ –́ ⏒, –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –́	*Δ.* –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́
2.	**4.**
X. –́ ⏑ – –́ ⏑ – | –́ ⏑ – –́ ⏑ ⏖	*X.* –́ ⏑ – –́ ⏑ – | –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖
–́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ | –́ ⏑ – –́ ⏑ –	–́ ⏑ – –́ ⏑ ⏖ | –́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏕
–́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ | –́ ⏑ ⏔ –́ ⏑ –	⏕́ ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ | –́ ⏑ – –́ ⏑ –

In 2 und 4 singt der Chor ein päonisches *ὑπέρμετρον ἑξάκωλον*, in 1 und 3 singt Dikaiopolis je zwei trochäische Tetrameter, in deren Mitte eine Pentapodie des Chores tritt. Diese Pentapodie ist in 3 eine päonische, in 1 eine anapästische. Die Concinnität ist so gross, dass nur *ἄμουσοι* sie nicht erkennen können*).

Ich denke, dass die vorstehende Stelle des Aristophanes an dem Vorkommen von 5 anapästischen Einzeltakten als einer pentapodischen Reihe keinen Zweifel lässt. Nun lehrt aber Hephaestion, 5 anapästische Einzeltakte bilden ein brachykatalektisches Trimetron, 3 Einzeltakte bilden ein brachykatalektisches Dimetron**), und ebenso sei es auch mit 5 oder 3 iambischen und trochäischen Takten. Wir haben bisher überall die Terminologien der Metriker auf einem rhythmischen Princip beruhen sehen und müssen dies auch von demjenigen annehmen, was sie *βραχυκατάληκτον* nennen. Es kann darin nur folgendes liegen: die Gruppen von 3 und 5 Anapästen, Trochäen, Iamben sind nach dipodischen *βάσεις* gemessene *δίμετρα* und *τρίμετρα*, aber die letzte *βάσις* ist nicht vollständig, sondern im Metrum nur durch einen einzelnen *πούς* ausgedrückt. Die Silben des Megethos stehen hinter dem rhythmischen Werthe des Megethos zurück, der letzte rhythmische Einzeltakt ist nicht durch das Metron ausgedrückt. Man kann sich dies zunächst so denken, dass hier

*) Der Verf. der Grundzüge der griechischen Rhythmik schien zwar zu meinen, die fünf einzelnen Takte brauchten überhaupt zu keiner Reihe sich zu vereinigen, ein jeder Takt stehe als monopodische Reihe selbständig für sich da. Als ob es überhaupt möglich wäre, in irgend welcher Weise auf einander folgende 4-zeitige Takte von der Form ♫ | ♩ in der Weise zu componiren, dass jeder ein selbständiges Kolon für sich ausmachte! Man kann mehrere auf einander folgende Takte dieses geringen Umfangs weder declamatorisch, noch in irgend einer Melodie vortragen, ohne dass nicht mehrere eine höhere rhythmische Einheit, d. i. ein Kolon bilden.

**) während sie nach Aristides in Uebereinstimmung mit dem so eben gefundenen Ergebnisse ein *πεντάμετρον* und *τρίμετρον* ausmachen.

am Ende eine Pause eintritt, analog wie bei den katalektischen Trochäen und Daktylen, doch nicht eine Pause von dem Umfange des leichten Takttheils, sondern von dem Umfange eines ganzen Taktes.

δίμετρ. ἀκατάλ. ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ ‖
δίμετρον καταλ. ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́ ∧ ‖
δίμετρ. βραχυκ. ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ | ∧ ‖

Es ist dies Vorkommen der βραχυκατάληξις etwas überaus natürliches und plausibles, so natürlich wie die κατάληξις. Denn weshalb sollte es bei den Griechen nur Pausen für halbe Takte, aber nicht für ganze Takte gegeben haben? Sagt doch auch die rhythmische Ueberlieferung, dass die Griechen nicht blos 1- und 2-, sondern auch 3- und 4-zeitige Pausen gehabt haben, nicht blos in der Instrumentalmusik, sondern auch im Gesange, also in der melischen Metrik. Da auch, wie gesagt, in allen übrigen Kategorien, welche die Metriker überliefern, beherzigenswerthe rhythmische Thatsachen zu Grunde liegen, so müssen wir auch die von ihnen überlieferte Brachykatalexis in der angegebenen Weise gelten lassen.

Die melischen Metra der alten Dichter selber enthalten nun aber oft auch noch ganz entschiedene Fingerzeige, dass ein in ihnen enthaltenes Megethos von 3 oder 5 Takten dem Rhythmus nach keine tripodische oder pentapodische, sondern eine tetrapodische oder hexapodische Reihe oder, was dasselbe ist, ein Dimetron oder Trimetron ist. Hephaestion sagt von dem

οὐδ' Ἀμειψίαν ὁρᾶτε | πτῶχον ὄντ' ἐφ' ὑμῖν,

es sei ein τετράμετρον βραχυκατάληκτον, d. h. der zweiten Reihe fehlt der Schlusstakt, sie ist dem Rhythmus nach ein Dimetron oder eine Tetrapodie. Uns fehlen die Kriterien darüber, denn dies Metron ist aus dem Zusammenhange der übrigen herausgerissen. Aber wir können dies bei dem ganz gleichgebildeten Hypermetron beurtheilen, womit die Aristophaneische Strophe Ran. 1370 schliesst. Sie lautet (wir weisen jedem Kolon eine besondere Zeile an):

Μακάριος γ' ἀνὴρ ἔχων	⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́
ξύνεσιν ἠκριβωμένην.	⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́
παρὰ δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν·	⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏒ ⏑́ ⏑ ⏑́
ὅδε γὰρ εὖ φρονεῖν δοκήσας	⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑
πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ' αὖ,	⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́
ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις,	⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏒ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏒

ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ	◡́◡◡ ◡ – ◡ – ◡ – ⏓
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι	– ◡ ◡́◡◡ ◡ – ◡ – ◡
διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.	◡́◡◡ ◡́◡◡ ◡ – ◡

Die letzte Reihe besteht aus 3 Trochäen, während alle übrigen 4 Trochäen enthalten. Es ist hier nicht anders möglich, als dass auch die Schlussreihe dem Rhythmus nach 4 Takte gehabt haben muss; werden nur 3 Takte gesungen, so hält wenigstens das rhythmische Gefühl noch für einen folgenden vierten Takt eine Pause ein. Da nun auch die Tradition der Metriker sagt, die trochäische Schlussreihe sei ein brachykatalektisches Dimetron, so können wir schwerlich umhin, als Thatsache zu constatiren, dass auch die letzte Reihe, trotzdem dass sie dem Metrum nach nur drei Takte hat, eine unvollständige tetrapodische Reihe ist. Den umgekehrten Fall haben wir bei Aeschylus Supplic. 154:

εἰ δὲ μὴ μελανθὲς	– ◡ – ◡ – ◡
ἡλιόκτυπον γένος	– ◡ – ◡ – ◡ –
τὸν γάιον	⏓ – ◡ –
τὸν πολυξενώτατον	– ◡ – ◡ – ◡ –
Ζῆνα τῶν κεκμηκότων	– ◡ – ◡ – ◡ –
ἱξόμεσθα σὺν κλάδοις	– ◡ – ◡ – ◡ –

Die Reihen sind, abgesehen von der ersten, Tetrapodien oder Dipodien. Die Dipodie unter Tetrapodien stört die Eurhythmie nicht (ebenso wenig wie in den anapästischen, trochäischen, iambischen ὑπέρμετρα die unter die Tetrapodien eingemischte vereinzelte Dipodie), wohl aber die zu Anfang stehende Tripodie. Die Tradition der Metriker kommt der Forderung des rhythmischen Gefühles zu Hülfe, sie lehrt, es sei eine brachykatalektische Tetrapodie. Da wird denn wohl die rhythmische Geltung jener Tripodie als einer Tetrapodie festgehalten werden müssen.

Nicht blos die Trochäen, Iamben, Anapästen, sondern auch die Daktylen werden bisweilen nach dipodischen βάσεις gemessen und können als solche brachykatalektisch sein (Aristid., Victor. p. 94, schol. Heph. 141). Auch für diese brachykatalektische Messung der Daktylen legen antike Strophen ein deutliches Zeugniss ab. Die Strophe Ran. 814 besteht aus 2 daktylischen Hexapodien, einer daktylischen Pentapodie und einer trochäischen Tetrapodie. Würde jede dieser Reihen dem Rhythmus nach nur so viel Einzeltakte, als Daktylen oder Trochäen vorhanden sind, enthalten, so könnte hier von einer Eurhythmie schwerlich die Rede sein. Sie ist aber sofort vorhanden, wenn die Pentapodie als brachykatalektisches Trimetron gefasst wird:

ἦ ποῦ δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἕξει,
ἡνίκ' ἂν ὀξυλάλου παρίδῃ θήγοντας ὀδόντα
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται.

∠ – ∠ ⏕ | ∠ ⏕ ∠ ⏕ | ∠ ⏕ ∠ – ‖
∠ ⏕ ∠ ⏕ | ∠ ⏕ ∠ – | ∠ ⏕ ∠ ⏒ ‖
∠ ⏕ ∠ ⏕ | ∠ ⏕ ∠ ⏕ | ∠ ⏑̄ ⏖́ ‖
∠ ⏑ ∠ ⏑ | ∠ ⏑ ∠ ∧ ‖

Die Betrachtung der strophischen Composition wird zeigen, dass sogar die meisten trochäischen und daktylischen *κῶλα βραχυκατάληκτα* von tripodischer und pentapodischer Form dem Rhythmus nach Tetrapodien und Hexapodien sind.

Wir haben bisher blos von der Pause als der Ergänzung der Tripodie und Pentapodie zur Tetrapodie und Hexapodie gesprochen. Doch ist dies nicht die einzige Art, einen unvollständigen Rhythmus zu ergänzen. Wir haben § 26 gesehen, dass bei einer Katalexis auch die Verlängerung der vorletzten Silbe zur *τρίσημος* und *τετράσημος μακρά* eintrat. Warum sollten sich die Alten dieses Mittels bei den *βραχυκατάληκτα* gänzlich enthalten haben? Wir werden später bei den *ἀσυνάρτητα* sehen, dass sie sich in den meisten Fällen nur dieses Mittels bei einer am Ende einer inlautenden Reihe eintretenden Brachykatalexis bedienen konnten. Es liegt nahe, auch für die brachykatalektische Apothesis der Periode das Vorkommen einer solchen Messung anzunehmen:

∠ ⏕ ∠ ⏕ ∠ ⏕ ∠ ⏕ | ∠ ⏕ ∠ ⏕ ⎵́ ∠ ∧̄
nach Analogie von ⏕ ∠ ⏕ ∠ ⏕ ∠ ⏕ ∠ | ⏕ ∠ ⏕ ∠ ⏕ ⎵́ ∠.
Ferner ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ | ∠ ⏑ ∠ ⏑ ⎵́ ∠ ∧
nach Analogie von ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ | ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ⎵́ ∠

Die drei Daktylen am Schlusse des folgenden Alkmanischen Verses fr. 34 (mit asynartetischer Bildung in der Mitte)

καὶ ποικίλον ἶκα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὀλετῆρα

werden wir uns schwerlich anders denken können als

– ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ – ⎵́ | ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ⎵́ ⏒

Sollte der Schluss der brachykatalektischen *τρίμετρα δακτυλικά* bei Aeschylus wie Agam. 174

Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων
τεύξεται φρενῶν τὸ πᾶν

u. s. w. wohl anders als in dieser „*σεμνότης τῆς μακροτέρας καταλήξεως*“ vorgetragen worden sein?

Wann Pause, wann Verlängerung angewandt wurde, wissen

wir nicht genau; nur so viel muss als Thatsache hingestellt werden, dass bei den brachykatalektischen Metren entweder das eine oder das andere eintreten musste. Aber noch in einem anderen Punkte werden wir wenigstens in sehr vielen Fällen die richtige Antwort schuldig bleiben, nämlich die Antwort auf die Frage, wann ein Megethos von 3 oder 5 dreizeitigen oder vierzeitigen Takten eine brachykatalektische Tetrapodie und Pentapodie, wann es, der Zahl der in ihm enthaltenen Takte entsprechend, dem Rhythmus nach eine vollständige, akatalektische Tripodie oder Pentapodie ist. Denn dass die brachykatalektische Messung nicht überall bei solchen Megethe angewandt wurde, davon haben wir uns oben bei Gelegenheit der fünf Anapästen aus den Acharnern überzeugt, welche nur eine vollständige pentapodische Reihe bilden können. Wir müssen uns begnügen, den Satz hinzustellen:

> ein Megethos von 3 oder 5 dreizeitigen oder vierzeitigen Takten ist dem Rhythmus nach entweder eine vollständige tripodische oder pentapodische Reihe, oder es ist eine unvollständige Tetrapodie oder Hexapodie (Dimetron oder Trimetron).

Nur im zweiten Falle gebührt ihm der Name *δίμετρον* und *τρίμετρον βραχυκατάληκτον*, nicht aber im ersten. Es gibt also, wie die Metriker sagen, brachykatalektische *κῶλα*, in ihrer Darstellung durch das Rhythmizomenon der Lexis 3 oder 5 *πόδες* enthaltend, aber nicht jedes Megethos von 3 oder 5 *πόδες* ist ein brachykatalektisches Dimetron oder Trimetron, bisweilen ist es eine akatalektische Tripodie oder Pentapodie oder, wie die Metriker sagen, ein aus monopodischen *βάσεις* bestehendes *τρίμετρον* oder *πεντάμετρον*:

<table>
<tr><td>τρίμετρον ἀκατ.
aus 3 monopod. βάσεις
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ | –́ – |
⏑ ⏑ –́ ¦ ⏑ ⏑ –́ ¦ ⏑ ⏑ –́ |</td><td>πεντάμετρ. ἀκατ.
aus 5 monopod. βάσεις
–́ ⏑ ⏑ ¦ –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ | –́ ⏑ ⏑ ¦ –́ ⏑
⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ ¦ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́</td></tr>
<tr><td>δίμετρον βραχυκατ.
aus 2 dipod. βάσεις
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ¦ –́ ⏑
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ ¦ ⏑ ⏑ –́</td><td>τρίμετρον βραχυκατ.
aus 3 dipod. βάσεις
–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ¦ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ ¦ –́ –
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ –́ | ⏑ ⏑ –́</td></tr>
</table>

Nach Hephaestion ist das Megethos – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – ein *τρίμετρον*; nach Aristides, wenigstens dann, wenn es Bestandtheil eines längeren Metrons ist, ein *δίμετρον βραχυκατάληκτον*. Nach Hephae-

ı ist das Megethos ⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– ein δίμετρον βραχυκατ., nach
ıtides (vgl. Mar. Vict. p. 101) ein τρίμετρον. Nach Hephaestion
Aristides ist das Megethos –⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–– ein πεντά-
ρον; aus dem Berichte bei Marius Victorinus, wonach die
tylische Hexapodie auch ein nach dipodischen βάσεις ge-
ısenes τρίμετρον sein kann („et fit trimetrus"), sind wir
echtigt, im Sinne der Alten auch ein τρίμετρον βραχυ-
άληκτον zu statuiren. Nach Hephaestion ist das Megethos
–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑–⏑⏑– ein τρίμετρον βραχυκατάληκτον, nach
stides dagegen ein nach monopodischen βάσεις gemessenes
τάμετρον. Diese Widersprüche in dem Berichte der Metriker
l nicht so zu erklären, dass der eine Metriker das Richtige,
andere etwas Unrichtiges überliefere, sondern sie haben viel-
ır beide Recht, d. h. es kann dasselbe Megethos auf die eine
auf die andere Weise gemessen werden. Es weist dies deut-
ı darauf hin, dass ursprünglich in der metrischen Terminologie
de Benennungen üblich waren je nach der verschiedenen
thmischen Geltung; von den uns vorliegenden Metrikern hat
eine die eine, der andere die andere Terminologie uns über-
ert, aber sie haben das Bewusstsein von der rhythmischen
leutung derselben verloren und jeder hält daher einseitig ent-
der die eine oder die andere Terminologie fest. Diese Ein-
tigkeit ist das Verkehrte.

Wir haben bisher von μεγέθη aus 3 oder 5 vierzeitigen
rsfüssen gesprochen. Mit den μεγέθη aus 3 oder 5 Iamben
l Trochäen scheint es sich nicht anders zu verhalten; wir
vinnen aus der strophischen Composition der Metra die Ueber-
ıgung, dass ein solches Megethos sowohl eine akatalektische
ipodie und Pentapodie sein kann (ein πούς σύνθετος ἐννεά-
ιος oder πεντεκαιδεκάσημος nach rhythmischer Terminologie),
auch eine brachykatalektische Tetrapodie und Hexapodie
μετρον und ἑξάμετρον βραχυκατάληκτον). Hiernach würde
gende Terminologie vorauszusetzen sein:

τρίμετρον ἀκατάλ. aus 3 monopod. βάσεις	πεντάμετρ. ἀκατ. aus 5 monopod. βάσεις
⏒⏑|⏒⏑|⏒⏑|	⏒⏑|⏒⏑|⏒⏑|⏒⏑|⏒⏑|
⏑⏒|⏑⏒|⏑⏒|	⏑⏒|⏑⏒|⏑⏒|⏑⏒|⏑⏒|
δίμετρον βραχυκατ. aus 2 dipod. βάσεις	**τρίμετρ. βραχυκατ. aus 3 dipod. βάσεις**
⏒⏑⏒⏑|⏒–	⏒⏑⏒⏑|⏒⏑⏒⏑|⏒⏑
⏑⏒⏑⏒|⏑⏒	⏑⏒⏑⏒|⏑⏒⏑⏒|⏑⏒

Die Metriker kennen nur die zweite (brachykatalektische), nicht die erste (akatalektische) Messung, sie messen die iambischen und trochäischen Metra durchgängig nach dipodischen *βάσεις*. Es mag dies in der Seltenheit der zuerst genannten Messung seinen Grund haben, aber wir werden dieselbe unmöglich ganz ausschliessen können. Wenn Hephaestion sowohl wie Aristides die Reihe ◡ ́– ◡ ́– ◡ ́– ◡ ́– ◡ ́– überall dipodisch (als brachykatalektisches Trimetron) misst, so müssen wir sagen, dass bei beiden die monopodische Messung (als *πεντάμετρον ἀκατάληκτον*) ebenso in Vergessenheit gerathen ist, wie für das Megethos ◡◡ ́– ◡◡ ́– ◡◡ ́– ◡◡ ́– ◡◡ ́– bei Hephaestion die monopodische Messung (als *πεντάμετρον ἀκατάλ.*), bei Aristides die dipodische Messung (als *τρίμετρον βραχυκατάληκτον*). Dass Mallius Theodorus die Iamben nach Monopodien misst, kann hier nicht in Anschlag gebracht werden, denn dies ist unmöglich als ein Rest älterer Tradition aufzufassen. Eher könnte es der Fall sein mit der vom schol. Heph. 146 über die Trochäen und Iamben gemachten Bemerkung: *εἰ μὲν κατὰ μονοποδίαν βαίνεται ταῦτα τὰ μέτρα, τρεῖς χρόνους ἔχει, εἰ δὲ κατὰ διποδίαν, ἕξ.*

§ 38.

Μέτρα ὑπερκατάληκτα μονοειδῆ.

Es lässt sich nach dem Vorausgehenden als sicher annehmen, dass Megethe von 3 oder 5 vollständigen iambischen oder anapästischen Takten ihrer rhythmischen Bedeutung nach die Geltung von akatalektischen Tripodien und Pentapodien haben können. Man sollte demnach in folgenden *ἰαμβικά* und *ἀναπαιστικὰ καταληκτικά*

◡ – ◡ – ◡̄ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡̄
◡◡ – ◡◡ – ◡̆ ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡̆

katalektische Tripodien und Pentapodien voraussetzen, die nach Analogie der S. 273 betrachteten katalektischen Dimeter und Trimeter folgende Messung der Apothesis hätten:

{ ◡ ́– ◡ ́– ◡ ́– { ◡ ́– ◡ ́– ◡ ́– ◡ ́– ◡ ́–
{ ◡ ́– ◡ ́⌴ ́– { ◡ ́– ◡ ́– ◡ ́– ◡ ́⌴ ́–

{ – ́– ◡◡ ́– ◡◡ ́– { ◡◡ ́– ◡◡ ́– ◡◡ ́– ◡◡ ́– ◡◡ ́–
{ – ́– ◡◡ ́⌴ ́– { ◡◡ ́– ◡◡ ́– ◡◡ ́– ◡◡ ́⌴ ́–

Warum sollten diese Reihen nicht katalektische Tripodien und Pentapodien sein können? Es lassen sich für das Vor-

kommen dieser Messung sogar Nachweise geben. In den Anapästen des ὑπέρμετρον:

> τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας
> στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου
> Σπάρτας ὑμνήσομεν', ὦ
> ἰήιε Παιάν Bergk poet. lyric. (1882) III p. 673.

ist der Rhythmus der ersten Reihen offenbar ein tripodischer (προσοδιακά oder ἐνόπλια, vgl. oben); auch die Schlussreihe muss eine tripodische sein, sie ist nach Art aller dieser ὑπέρμετρα katalektisch und kann keine andere Messung als ⏓ ∠ ⏑ ⏑ ⏑́– ∠ haben.

Nach Aristides' Nomenclatur sind die vorliegenden anapästischen Reihen nun allerdings katalektisch zu nennen (καταληκτικὰ τρίμετρα, πεντάμετρα ἁπλᾶ), aber nach Hephaestion ist die katalektische anapästische Tripodie ein anapästisches μονόμετρον ὑπερκατάληκτον, die anapästische Pentapodie ein δίμετρον ὑπερκατάληκτον. Der iambischen katalektischen Tripodie und Pentapodie kommt sowohl nach Hephaestion wie nach Aristides der Name iambisches μονόμετρον ὑπερκατάληκτον und δίμετρον ὑπερκατάληκτον zu. In gleicher Weise muss nach Hephaestion auch ein ἀναπαιστικὸν ὑπερκατάληκτον εἰς δισύλλαβον (mit auslautender Doppelkürze) statuirt werden:

μόνομετρ. ὑπερκ.	δίμετρ. ὑπερκ.	
⏑ – ⏑ –, ⏑	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑	
⏖ – ⏖ –, –	⏖ – ⏖ –, ⏖ – ⏖ –, –	εἰς συλλαβήν
⏖ – ⏖ –, ⏖	⏖ – ⏖ –, ⏖ – ⏖ –, ⏖	εἰς δισύλλαβον*)

τρίμετρ. ὑπερκατ.	τετράμετρ. ὑπερκατ.
⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏑
⏖ – ⏖ –, ⏖ – ⏖ –, ⏖ – ⏖ –, –	⏖ – ⏖ –, ⏖ – ⏖ – | ⏖ – ⏖ –, ⏖ – ⏖ –, –
⏖ – ⏖ –, ⏖ – ⏖ –, ⏖ – ⏖ –, ⏖	⏖ – ⏖ –, ⏖ – ⏖ – | ⏖ – ⏖ –, ⏖ – ⏖ –, ⏖

So wenig wie das βραχυκατάληκτον der Metriker, ebenso wenig dürfen wir den von ihnen überlieferten Begriff des ὑπερκατάληκτον für eine unnütze Reflexion derselben halten. Es liegt darin dies ausgesprochen, dass ein Metron eine über das rhythmische Megethos hinausgehende Silbenzahl enthalten kann. Wir mussten schon § 37 darauf hinweisen, dass nicht überall ein thetisch anlautendes Metron, welches auf eine katalektische Apothesis ausgeht, eine Pause zur Ausfüllung der durch die

---

*) Ein Beispiel für den Auslaut εἰς δισύλλαβον ist Philoct. 1203

ἀλλ' ὦ ξένοι, ἕν γέ μοι εὖχος ὀρέξατε.

Lexis nicht ausgefüllten Schluss-*ἄρσις* bedarf, dass vielmehr oft der Zeitumfang dieser auslautenden *ἄρσις* durch die Anakrusis des folgenden Metrons ersetzt wird. Und als ein solches Metron scheint häufig dasjenige zu fungiren, welches die Alten hyperkatalektisch nennen. Ein hyperkatalektisches *τετράμετρον ἀναπαιστικόν* finden wir Agam. 105:

Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων·
ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει πειθὼ μολπᾶν ἀλκᾷ ξύμφυτος αἰών.

∠⏑⏑∠⏑⏑∠⏑⏑∠⏑⏑ | ∠⏑⏑∠ – ∠⏑⏑∠
⏑⏑∠⏑⏑∠⏑⏑∠ – ∠ – | ∠ – ∠ – ∠⏑⏑∠ –

Hier ist das zweite Metron ein hyperkatalektisches, die Schlusssilbe geht über das Mass des anapästischen Tetrametrons hinaus. Aber dieser Ueberschuss wird dadurch ausgeglichen, dass das vorausgehende Metron auf eine Katalexis ausgeht, die Anakrusis des zweiten Metrons füllt die in der Apothesis des ersten Metrons fehlende Zeit aus. — Das geläufigste Beispiel eines iambischen *δίμετρον ὑπερκατάληκτον* ist das vorletzte Metron der alcäischen Strophe

⏓ ∠ ⏑ ∠ ⏓ ∠ ⏑ ∠ ⏓
∠⏑⏑∠⏑⏑∠ ⏑ ∠ ⏓

Wir haben hier zwei Reihen, die zusammen 8 *θέσεις* enthalten. Durch die Hyperkatalexis des vorletzten Metrons ist die Zeit zwischen der vierten und fünften *θέσις* ausgefüllt.

Erst weiterhin wird sich Gelegenheit darbieten, die *ὑπερκατάληκτα* eingehender zu erörtern; die angegebenen Beispiele werden vorläufig so viel gezeigt haben, dass die *ὑπερκατάληξις* in eine sehr wichtige rhythmische Frage einschlägt. Nun dürfen wir so wenig hier wie bei der Brachykatalexis ein jedes Metron, welches seinem Silbenschema nach die Bezeichnung eines *ὑπερκατάληκτον* im Sinne der Metriker zulässt, auch dem Rhythmus nach für hyperkatalektisch erklären wollen. Dies verbietet schon die oben angeführte Thatsache, dass dasselbe anapästische Metrum, welches nach Heph. ein *ὑπερκατάληκτον* ist, nach Aristides ein *καταληκτικόν* ist. Bei den Metrikern ist der rhythmische Begriff der von ihnen gebrauchten Termini verloren gegangen und so hält ein jeder von ihnen durchweg die eine oder die andere Terminologie fest.

Nun wenden aber die Metriker, nach dem bei ihnen beliebten Verfahren, scheinbar Analoges gleichmässig zu behandeln, die für die Iamben und Anapästen ganz richtige Kategorie der Hyper-

katalexis auch auf die Trochäen und (wenigstens nach schol. Heph. 141 und Aristides) auch auf die dipodisch gemessenen Daktylen an und haben sich hierdurch eine durchaus verfehlte Verallgemeinerung der hyperkatalektischen Messung zu Schulden kommen lassen, da die Hyperkatalexis der Natur der Sache nach nur da stattfinden kann, wo ein mit dem leichten Taktheile anlautendes Metrum mit dem leichten Taktheile aufhört, nicht aber bei einem mit dem schweren Taktheile anlautenden und ebenfalls mit dem schweren Taktheile schliessenden Metrum. So gelten z. B. folgende trochäische Metra den uns erhaltenen Metrikern zufolge als *μονόμετρον, δίμετρον, τρίμετρον ὑπερκατάληκτον*:

> *ὦ μέγας λιμήν* Oed. R. 1208.
> *ἃς ἔγημ' ὁ τοξότης Πάρις* Orest. 1409.
> *μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου* Py. 2, 1

μονόμετρον	*δίμετρον*	*τρίμετρον*
– ∪ – ∪ | –	– ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | –	– ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | –,

und doch stehen diese Metra mit folgenden als *βραχυκατάληκτα* gemessenen

– ∪ – ∪ | – ∪	– ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪	– ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ | – ∪
δίμετρον	*τρίμετρον*	*τετράμετρον*

im nächsten Zusammenhange und müssen wie diese aufgefasst werden, d. h. es fehlt ihnen einmal, wie den *βραχυκατάληκτα*, der ganze auslautende *πούς* der letzten dipodischen *βάσις*, ausserdem aber ist bei ihnen der erste *πούς* dieser *βάσις* kein *ὁλόκληρος*, sondern auch an ihm fehlt die *ἄρσις*. Wir werden für diese vermeintlichen *ὑπερκατάληκτα* nach der Analogie von *καταληκτικὰ εἰς συλλαβήν* nicht unpassend den Terminus

βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβήν

gebrauchen können (die *βραχυκατάληκτα εἰς πόδα* sind „*βραχυκατάληκτα*" schlechthin). Doch ist hierbei noch Folgendes zu erwägen. Nicht immer hat, wie wir gesehen, das aus 3, 5, 7 vollen Trochäen bestehende Metrum die rhythmische Bedeutung eines *βραχυκατάληκτον*, sondern kann auch bisweilen eine vollständige Tripodie, Pentapodie, Heptapodie (*τρίμετρον, πεντάμετρον, ἑπτάμετρον κατὰ μονοποδίαν*) sein; ebenso werden wir auch dem um eine Silbe kürzeren Metrum bisweilen die rhythmische Bedeutung eines monopodisch gemessenen *τρίμετρον, πεντάμετρον, ἑπτάμετρον* zu vindiciren haben. Wann die eine oder die andere von beiden Messungen eintritt, darüber lässt sich natürlich keine allgemeine Regel aufstellen.

§ 39.

Uebersicht über die Messung der Metra nach Basis-Zahl u Apothesis.

Bei dem Zusammenhange der Apothesis mit der Basis es zweckmässig, am Ende dieses Capitels über die durch genannten zwei Factoren bedingte Messung der Metra einen sammenfassenden Rückblick zu werfen, bei dem zugleich n einige in dem vorausgehenden nicht berührte Thatsachen : Sprache kommen müssen.

Κατὰ διποδίαν.

1.

τετράμετρον κατὰ διποδίαν				ἀκατάληκτον
	τρίμετρον κ. διποδ.			
		δίμετρον κ. διπ.		
–́ ⏑ –́ ⏑	–́ – –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ⏑	
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑	–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑	–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑	–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑	
⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́	⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́	⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́	⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́	

2.

τετράμετρον κατὰ διποδίαν				καταληκτικόν
	τρίμετρον κ. διποδ.			
		δίμετρον κ. διπ.		
–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ∧	
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑	–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑	–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑	–́ ⏑⏑ –́ ⊼	
⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	⏑ ⌴́ –́	
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́	⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́	⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́	⏑ ⏑ ⌴́ –́	

3.

τετράμετρον κατὰ διποδίαν				βραχυκατάληκτον
	τρίμετρον κ. διποδ.			
		δίμετρον κ. διπ.		
–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ –́ ⏑	–́ ⏑ ⊼	
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑	–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑	–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑	–́ – ⊼	
⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⏑ –́	⏑ –́ ⊼	
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́	⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́	⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́	⏑⏑ –́ ⊼	



Die Columnen 1, 2, 3, 4 enthalten die nach dipodischen Basen (*κατὰ διποδίαν*) gemessenen Metra: die 1. Columne die akatalektischen, die 2. die katalektischen, die 3. die brachykatalektischen, und zwar eine jede von ihnen zugleich die Tetrameter, Trimeter und Dimeter dieser Messung. Nehmen wir nämlich vom Tetrametron die erste Basis hinweg, so haben wir das Trimetron vor uns; nehmen wir mit der ersten zugleich die zweite Basis hinweg, so stellt sich das Dimetron dar. Setzen wir umgekehrt dem Anlaute des Tetrametron mehrere dipodische Basen hinzu, so haben wir dipodisch gemessene Hypermetra (z. B. ein Hexametron, Octametron u. s. w.). — Die Dimetra und Trimetra sind *μονόκωλα*, die Tetrametra sind *δίκωλα*, die Hypermetra sind *τρίκωλα*, *τετράκωλα* u. s. w. Für die in Rede stehenden trochäischen und iambischen Metra wird die angegebene Messung durch alle Metriker bestätigt, für die anapästischen durch Hephaestion (und für die anapästischen Tetrametra auch durch Aristides); für die daktylischen Tetrametra durch Aristides, für die daktylischen Trimetra durch Mar. Vict. p. 101, für die daktylischen Dimetra durch schol. Heph. p. 141.

Die in der 4. Columne enthaltenen Metra sollen nach dem Berichte der Metriker sämmtlich als hyperkatalektische aufgefasst werden, aber ursprünglich kann diese Bezeichnung nur den anakrusisch anlautenden Metren (Iamben, Anapästen) zugekommen sein. Dass wir von diesen anakrusischen Metren die mit der *θέσις* beginnenden (Trochäen, Daktylen) als *βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβήν* gesondert haben, ist eine berichtigende Beschränkung der von den Metrikern nach falscher

Analogie zu weit ausgedehnten hyperkatalektischen Nomenclatur.

Κατὰ μονοποδίαν.

5.

πεντάμετρον κατὰ μονοποδίαν					ἀκατάληκτον
		τρίμετ. κ. μονοπ.			
			δίμετ. κ. μον.		
– ⏑	–́ ⏑	–́ ⏑	–́ ⏑	–́ ⏑	
–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ⏕	
⏑ –́	⏑ –	⏑ –́	⏑ –́	⏑ –́	
⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ ´	⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ –́	

6.

πεντάμετρον κατὰ μονοποδίαν					καταληκτικόν
		τρίμετ. κ. μονοπ.			
			δίμετ. κ. μον.		
–́ ⏑	–́ ⏑	–́ ⏑	–́ ⏑	–́ ∧	
–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ⏑ ⏑	–́ ⊼	
⏑ –́	⏑ –́	⏑ –́	⏑ ⎵́	–́	
⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ –́	⏑ ⏑ ⎵́	–́	

Die Columnen 5 und 6 enthalten die nach **monopodischen Basen** gemessenen Metra der 3- und 4-zeitigen Taktart (die eine die **akatalektische**, die andere die **katalektische** Apothesis) und zwar *πεντάμετρα*, *τρίμετρα*, *δίμετρα*.

Die akatalektischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* (Col. 5) fallen den Silben nach mit den in Col. 3 stehenden brachykatalektischen *τρίμετρα* und *δίμετρα κατὰ διποδίαν* zusammen, die katalektischen (Col. 6) mit den in Col. 4 stehenden *ὑπερκατάληκτα* resp. *βραχυκατάληκτα εἰς συλλαβήν*. Durch die hinzugesetzten Pausen ist die rhythmische Werthverschiedenheit dieser der Form nach gleichen Metra angegeben. Die daktylischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* werden von Hephaestion und Aristides, die anapästischen von Aristides (und Marius Vict. p. 101) statuirt. Für die trochäischen und iambischen *πεντάμετρα* und *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* fehlt es, wenn wir dem schol. Heph. p. 35 keine Bedeutung zuerkennen wollen, an einer Autorität der Metriker, obwohl sie nach Aristoxenus als völlig

legitime *μεγέθη* angesehen werden müssen. Seinen Grund mag dies darin haben, dass eine Verbindung von 5 und von 3 Trochäen oder Iamben viel häufiger die rhythmische Geltung eines brachykatalektischen *τρίμετρον* und *δίμετρον κατὰ διποδίαν* (Col. 3. 4), als eines akatalektischen oder katalektischen *πεντάμετρον* und *τρίμετρον κατὰ μονοποδίαν* (Col. 5. 6) hat.

Wie 2 *δίμετρα κατὰ διποδίαν* ein *τετράμετρον κατὰ διποδίαν* ergeben, so ergibt die Verbindung von 2 *τρίμετρα κατὰ μονοποδίαν* zu einer einheitlichen Periode ein *ἑξάμετρον κατὰ μονοποδίαν*. Auf unsereren Tabellen brauchten diese *ἑξάμετρα* nicht besonders bezeichnet zu werden. In der Taktzahl kommen die monopodischen *ἑξάμετρα* durchaus mit den dipodischen *τρίμετρα* überein, in der rhythmischen Gliederung der Versfüsse aber findet ein grosser Unterschied statt. Nach monopodischen Basen gemessen zerfällt ein Metron von 6 Einzeltakten in 2 tripodische Reihen, deren jede drei *βάσεις*, percussiones, d. h. drei durch ihr Ictusgewicht verschiedene *σημεῖα* hat; nach dipodischen Basen gemessen bildet es 2 Kola, eine Dipodie und eine Tetrapodie, jene mit 2, diese mit 4 *βάσεις*, *σημεῖα*, percussiones:

‴ω, ″ω, ′ω	‴ω, ″ω, ′–	″ω ′ω	″ω – ω, ′ω – –
ω–, ω–, ω–	ω–, ω–, ω–	ω – ω –	ω – ω –, ω – ω –
– ⏑, – ⏑, – ⏒	– ⏑, – ⏑, – ⏒	– ⏑ – ⏒	– ⏑ – ⏒, – ⏑ – ⏒
⏒ –, ⏑ –, ⏑ –	⏒ –, ⏑ –, ⏑ –	⏒ – ⏑ –	⏒ – ⏑ –, ⏒ – ⏑ –
τρίμετρ. κ. μονοπ.	τρίμετρ. κ. μονοπ.	μονομ. κ. διπ.	δίμετρον κ. διποδ.
ἑξάμετρον κ. μονοπ.		τρίμετρον κ. διποδίαν.	

Die Ictusvertheilung ist also eine durchaus verschiedene, mag nun beim monopodischen Hexametron der Hauptictus jeder Tripodie auf dem Anfangstakte (hesychastisches Ethos wie es hier angenommen ist) oder auf ihrem Schlusstakte (diastaltisches Ethos) stehen.

Es bleibt nun noch übrig das in Col. 5 und 6 an letzter Stelle angegebene *δίμετρον κατὰ μονοποδίαν*, d. h. die aus 2 Einzeltakten gebildete selbständigen Reihen oder das aus einer solchen Reihe bestehende *μέτρον*. Dass es daktylische *δίμετρα κατὰ μονοποδίαν* gibt, ist die allgemeine Lehre der Metriker. Das anapästische *δίμετρον κατὰ μονοποδίαν* ist durch Aristides bezeugt. Jedes hat 2 *βάσεις*, percussiones, oder nach Aristoxenus 2 *σημεῖα*. Eine Verbindung von 2 Trochäen und von 2 Iamben wird nach den Metrikern *μονόμετρον* genannt, denselben Terminus führt wenigstens nach den meisten Metrikern auch die Verbindung von 2 Anapästen. Am häufigsten finden wir solche

Dipodien in den anapästischen, iambischen, trochäischen *ὑπέρμετρα*, wo sie willkürlich unter die akatalektischen Tetrapodien eingemischt sind. Sie kann nicht mit der ihr vorausgehenden oder nachfolgenden Tetrapodie zu einer einheitlichen Reihe von 6 Einzeltakten zusammengefasst werden; dies ist wenigstens unmöglich in den anapästischen *ὑπέρμετρα*, denn bei der sicher anzunehmenden 4-zeitigen Messung dieser Anapäste würde sich hier eine Reihe von 6 vierzeitigen Anapästen, also von 24 *χρόνοι πρῶτοι* herausstellen, während doch nach Aristoxenus (Bd. I S. 164) eine so grosse Reihe nicht vorkommen kann. Demnach muss die in den *ὑπέρμετρα* unter den Tetrapodien eingemischte Dipodie eine selbständige Reihe bilden. Als selbständige Reihe aber muss sie nach Aristoxenus 2 *σημεῖα*, also 2 percussiones, 2 *βάσεις* haben, und da deren Anzahl die Benennung der Reihe bedingt, so kann sie nur ein *δίμετρον* (*κατὰ μονοποδίαν*), nicht aber *μονόμετρον* (*κατὰ διποδίαν*) genannt werden, — oder, wenn wir nicht die einzelne Reihe, sondern das ganze Hypermetron nach seinem Megethos bezeichnen wollen, kann z. B. ein aus 3 Tetrapodien und 1 Dipodie bestehendes anapästisches Hypermetron kein *ἑπτάμετρον*, sondern nur ein *ὀκτάμετρον* sein, denn nicht nur jede Tripodie, sondern auch die Dipodie hat 2 *σημεῖα* oder percussiones. Antigon. 110:

Ὃς ἐφ' ἁμετέρᾳ | γᾷ Πολυνείκους	*διμ. κ. διποδ.*	*ὑπέρμετρον ὀκτά-μετρον*
ἀρθεὶς νεικέων | ἐξ ἀμφιλόγων	*διμ. κ. διποδ.*	
ὀξέα | κλάζων	*διμ. κ. μονοπ.*	
αἰετὸς ἐς γᾶν | ὑπερέπτα.	*διμ. κ. διποδ.*	

Antigon. 127:

Ζεὺς γὰρ μεγάλης | γλώσσης κόμπους	*διμ. κ. διποδ.*	*ὑπέρμετρον ὀκτά-μετρον*
ὑπερεχθαίρει, | καί σφας ἐσιδὼν	*διμ. κ. διποδ.*	
πολλῷ ῥεύματι | προσνισσομένους	*διμ. κ. διποδ.*	
χρυσοῦ καναχῆς | ὑπερόπτας.	*διμ. κ. διποδ.*	

Obwohl also das *ὑπέρμετρον* Antig. 110 um eine anapästische Dipodie kleiner ist als das *ὑπέρμετρον* Antig. 127, so ist dennoch das erste nicht minder ein *ὀκτάμετρον* und erhält beim Taktiren nicht minder seine acht Taktschläge (percussiones, *σημεῖα*), wie das zweite um eine Dipodie grössere *ὑπέρμετρον*.

Mit diesem aus Aristoxenus mit völliger Sicherheit folgenden Ergebnisse steht nun sichtlich die eigenthümliche Thatsache im Zusammenhange, dass die einander strophisch respondirenden Hypermetra nicht in der Zahl der Einzeltakte gleich zu sein

brauchen, sondern häufig so gebildet sind, dass die Tetrapodie der Strophe einer Dipodie der Antistrophe entspricht oder umgekehrt. In dieser Weise stehen z. B. die beiden angeführten *ὑπέρμετρα* aus der Parodos der Antigone in antistrophischer Responsion. Haben sie gleich nicht dieselbe Zahl der Einzeltakte, so haben sie doch dieselbe Zahl der Taktschläge oder *σημεῖα* und sind insofern beide *ὀκτάμετρα*.

Doch will uns dies für eine antistrophische Responsion noch immer nicht ausreichend erscheinen. Man sollte denken, dass bei der strophischen Wiederholung einer rhythmisch-musikalischen Partie (denn der Vortrag jener Anapäste war ja ein melischer) auch genau dieselbe Taktzahl wiederholt werden musste. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass vor oder nach der einzelnen anapästischen Dipodie die *λέξις* eine ebenso grosse (d. i. 2 Einzeltakte umfassende) Pause enthielt, während deren die Melodie von der Instrumentalmusik weiter fortgeführt wurde. Dann würde also in dem *ὑπέρμετρον* Antig. 110 die dritte Reihe folgende sein:

ὀξέα κλάζων | ⏗ ⏗ ‖ *δίμετρον κ. διποδίαν* *)
βάσις *βάσις*

Nur das Eine *σημεῖον* oder die Eine *βάσις* der 16-zeitigen Reihe ist durch die *λέξις* ausgedrückt, das andere *σημεῖον* oder die andere *βάσις* blos durch die Instrumentalmusik. Unter dieser Annahme würde auch der Ausdruck *βάσις* oder *βάσις ἀναπαιστική*, womit in den metrischen Scholien zu den Tragödien (besonders schol. Orest. und Phoen.) eine solche anapästische Dipodie durchgehends bezeichnet wird, zu seinem vollständigen Rechte kommen, denn sie würde in der That nur eine *βάσις* oder ein *σημεῖον*, d. i. ein einzelner Takttheil einer Reihe, aber keine vollständige Reihe sein. Auch der Ausdruck *μονόμετρον* für eine solche Dipodie würde alsdann nicht unrichtig sein, da auf sie nur eine einzige percussio kommen würde. Wo aber eine Dipodie (aus 3- oder 4-zeitigen Einzeltakten) eine vollständige Reihe bildet, da kann sie weder *βάσις* noch *μονόμετρον* genannt werden, sondern, wie gesagt, nur ein aus 2 *βάσεις* bestehendes *δίμετρον*

*) Rossbach schreibt mir: „Ich kann an die Ausfüllung durch Instrumentalmusik nicht recht glauben: eine solche Pause passt mir sprachlich an zu wenigen Stellen und zerreisst meist den Satzbau. Ich kann aber davon abstrahiren, da die Mehrzahl der anapästischen Hypermetra jedenfalls nicht antistrophisch ist.“

κατὰ μονοποδίαν sein, wie dies auch von allen Metrikern für die daktylische Dipodie und, wenigstens von Aristides, auch für die anapästische Dipodie statuirt wird.

Darin aber liegt jedenfalls in der Nomenclatur der Metriker ein Fehler, dass von ihnen, mit Ausnahme des schol. Heph. p. 141, ein *μέγεθος* von 4 Daktylen (von Aristides auch ein *μέγεθος* von 4 Anapästen) ein *τετράμετρον* (*κατὰ μονοποδίαν*) genannt wird. Diese Bezeichnung wäre nur dann richtig, wenn in jenem *μέγεθος* zwei selbständige dipodische *κῶλα* enthalten wären:

κῶλον		κῶλον	
– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑	– –
βάσ.	βάσ.	βάσ.	βάσ.

Dies würde zwar nicht ganz unmöglich sein, aber wenn es bei den Alten vorkam, so war es doch gewiss ausserordentlich selten. Das Gewöhnliche und Regelmässige ist, dass eine Gruppe von 4 Daktylen zusammen eine einheitliche tetrapodische Reihe bildet, auf die nach Aristoxenus jedesmal 2 *σημεῖα* oder 2 Taktschläge — also 2 percussiones, 2 *βάσεις* — kommen:

κῶλον	
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	– ⏑ ⏑ – –
βάσις	βάσις

und wir müssen eine solche Verbindung, wie es auch der Schol. Heph. p. 141 gethan hat, als *δίμετρον κατὰ διποδίαν* fassen.

II. GLEICHFÖRMIGE ASYNARTETA.

§ 40.

Die inlautende Katalexis der gleichförmigen Metra.

Nach der Theorie der alten Metriker gibt es auch Metra mit inlautender Katalexis. Solche Metra können zugleich im Auslaute eine Katalexis haben — dann heissen sie *μέτρα δικατάληκτα**) oder sie können im Auslaute akatalektisch sein — dann heissen sie *μέτρα προκατάληκτα***). Um die inlautende Katalexis von der auslautenden zu scheiden, hatten wir früher für dieselbe

---

*) Hephaest. p. 56. Vgl. Mar. Vict. p. 82: Praeter has autem depositiones (ἀκαταληξία, κατάληξις, βραχυκατάληξις, ὑπερκατάληξις) est aeque quae δικαταληξία nominatur (mit grobem Missverständnisse in der hinzugefügten Erklärung).

**) Hephaest. p. 54.

aus der Grammatik den Namen Synkope entlehnt, denn auch hier wird ein Ausfall im Inlaute des Wortes von dem Abfalle im Auslaute durch einen besonderen Namen geschieden. Die antike Metrik hat keinen besonderen Ausdruck für die inlautende Katalexis geschaffen, sondern identificirt dieselbe mit der auslautenden Katalexis, wie aus den soeben angeführten Wörtern δικατάληκτα und προκατάληκτα hervorgeht. Wohl aber hat sie einen eigenen Gesammtnamen für alle diejenigen Metra, in denen eine inlautende Katalexis stattfindet, nämlich den Namen μέτρα ἀσυνάρτητα. Die dikatalektischen und prokatalektischen Metren sind nur besondere Arten der Asynarteten.

Die bisherigen Bearbeiter der Metrik haben diese Theorie der alten Metriker unberücksichtigt gelassen. Freilich fällt sie in dem kleinen Encheiridion des Hephaestion nicht allzusehr in die Augen. Um sie in ihrem ganzen Umfange herzustellen, sind ausser Marius Victor. hauptsächlich die Scholien zu Hephaestion Cap. 15 herbeizuziehen, deren Inhalt sich um so mehr dem Auge entziehen konnte, weil die Gaisford'schen Ausgaben gerade in dem Allerwichtigsten den Text gegen die richtige Ueberlieferung der Handschriften in einer über alle Massen unbesonnenen Weise entstellt haben. So ist es denn gekommen, dass die Lehre von den Asynarteten, obwohl einer der bedeutendsten Punkte der gesammten metrischen Tradition, zum grossen Schaden unserer Einsicht in die antiken Metra, völlig unbekannt geblieben war. Bentley konnte sich nicht in ihr zurecht finden und bezog deshalb den Namen Asynarteten auf einige Verse des Archilochus und des ihm nachfolgenden Horaz, in denen im Inlaute bei der Vereinigung der Kola Hiatus oder συλλαβὴ ἀδιάφορος zugelassen ist. Dabei hat es G. Hermann bewenden lassen und bis auf den heutigen Tag werden wohl die Meisten unter asynartetischer Bildung jene Eigenthümlichkeit in den Versen des Archilochus und Horaz verstehen. Diese Vorstellung muss aber völlig aufgegeben werden. Es ist kaum der Mühe werth, gegen sie zu polemisiren, denn sie löst sich von selber auf, sowie wir den von den Alten überlieferten Stoff herbeiziehen. Wir müssen denselben auf unser gegenwärtiges Capitel und auf den Abschnitt von den ungleichförmigen Metren vertheilen, denn nicht nur die jetzt in Rede stehenden gleichförmigen Metra, sondern auch die ungleichförmigen können asynartetisch gebildet sein. Hephaestion hat beide Arten der Asynarteten verbunden, wir ziehen die

Trennung vor, weil sich die asynartetische Bildung (d. h. d inlautende Katalexis) der gleichförmigen Metra ihrem ganz Wesen nach unmittelbar an die auslautende Katalexis anschlies

Ein Metrum, in dessen Inlaute sich die Semeia der a einander folgenden Takte, Arsen und Thesen, in ununterbrochene und continuirlichem Wechsel an einander schliessen, dergesta dass ein jedes von ihnen durch die Silben des Metrums sein vollständigen Ausdruck findet, heisst Metrum connexum. Dies Name ist uns blos von einem lateinischen Metriker überliefe Marius Victorinus p. 193*), bei Hephaestion und den übrig Griechen findet er sich nicht, doch kann er im Griechisch nicht anders als *μέτρον συναρτητικόν* gelautet haben. Alle bish von uns betrachteten Metra sind Metra connexa, denn in ihn allen findet fortlaufende Continuität der Arsen und Thesen stat wenn in ihnen ein Takttheil an irgend einer Stelle fehlte, fehlte er in der Apothesis oder im Auslaute**). An der Gren zweier auf einander folgender Metren oder Verse war dort d Continuität der Semeia unterbrochen, nicht aber innerhalb e und desselben Metrums. Sie kann aber in gleicher Weise au innerhalb desselben Metrums unterbrochen sein. Dann heisst eben deshalb, weil hier keine Continuität der sprachlichen Sem stattfindet, Metrum inconnexum, *μέτρον ἀσυνάρτητον*. Der Na ist äusserst passend gewählt worden. Er bezieht sich nicht die Unterbrechung derjenigen Continuität, welche die Alten *ἄφεια* nennen, nicht auf eine Zulassung des Hiatus oder kurzen Thesis im Inlaute des Metrums, wie Bentley und G. Herr annahmen, sondern auf die Continuität des Rhythmizomen Beziehung auf die rhythmischen Momente, auf Takt und theile. Freilich müssen wir hier gleich wieder die That betonen, dass der Rhythmus ebenso gut im asynartetische im katalektischen Metrum trotz der Unterbrechung der s lichen Continuität oder trotz der Unterdrückung eines s lichen Semeion seinen vollen und ungeschmälerten Gar

*) Als Ueberschrift des lib. IV: De connexis inter se atque ir quae Graeci *ἀσυνάρτητα* vocant. (Vgl. p. 119. 146: *ἀσυνάρτητα* connexa.) Vor das vierte Buch freilich gehört diese Ueberschrift kann im Original des Mar. Victor. nicht an diesem Orte gestand

**) Wir wollen hierbei nicht urgiren, dass in den katalektis pästen und Iamben nicht sowohl die letzte, als vielmehr die vorl des Metrums fehlt.

Die Worte des Quintil. Instit. 9, 4, 50. 55, dass zwar das Metrum, aber nicht der Rhythmus eine Katalexis oder, wie er sagt, eine certa clausula oder einen certus finis habe, gilt nicht blos von der auslautenden, sondern auch von der inlautenden Katalexis: Rhythmi ut dixi neque finem habent certum (vorher hatte er dies certa clausula genannt) nec ullam in textu varietatem, sed qua coeperunt sublatione et positione, ad finem usque decurrunt. Die Zeitgrösse der inlautenden Katalexis muss ebenso wie die der auslautenden, ohne dass dem Rhythmus Eintrag geschieht, entweder durch eine Pause oder durch Dehnung der vorausgehenden Länge ergänzt werden. Die asynartetische Bildung verändert nicht den Takt, wohl aber die gewöhnliche Taktform des πούς, nicht den Rhythmus, sondern die Rhythmopöie (er bringt eine μεταβολὴ κατὰ θέσιν ῥυθμοποιίας hervor). Ihre Wirkung ist, wie gesagt, die Pause oder die Dehnung einer einzigen langen Silbe zur Zeitgrösse des ganzen katalektischen Taktes im Inlaute des Verses, sehr einfache rhythmische Kunstmittel, deren bei uns keine rhythmische Composition entbehrt, durch deren Anwendung aber der antike ῥυθμοποιός die wirksamsten rhythmischen Effecte erzielt. Niemand hat die asynartetische Bildung in den einfachen Metren häufiger angewandt als Aeschylus und gerade durch sie erreicht er das grossartige Pathos im Rhythmus seiner Chorgesänge. Dem ältesten Metrum der griechischen Poesie ist sie fremd: im gleichmässigen Hexameter der alten Nomoi und des Epos reihen sich Thesen und Arsen in ununterbrochener Continuität an einander.

Nach der bei dem Schol. Heph. p. 87 und Mar. Victor. p. 142 ff. überlieferten Theorie der Metriker gibt es 64 Arten von Asynarteten. Die meisten davon sind keine gleichförmigen, sondern ungleichförmige Metra, und wir können erst bei der Darstellung der letzteren die sämmtlichen 64 Arten vorführen. Es wird sich dort zeigen (Cap. 7), dass diese Classification durchaus keine Spielerei oder unnütze Combination ist; hier kann das antike System nur ganz im Allgemeinen dargelegt werden. Es gibt mit Einschluss der ungleichförmigen Metren 9 μέτρα πρωτότυπα. Von ihnen kommt aber das neunte, das παιωνικόν, bei den Asynarteten nicht in Betracht; denn es gibt nach den Alten keine Päonen mit asynartetischer Bildung. Da bleiben also „excepto rhythmo paeonico“ Mar. Vict. p. 142 8 μέτρα πρωτότυπα übrig. Ein trochäisches Kolon kann mit einem folgenden tro-

chäischen Kolon, aber auch mit einem Kolon der übrigen *μέτρα πρωτότυπα* (excepto paeonico) zu einem Metrum verbunden werden. So entstehen 8 verschiedene Verbindungen. In derselben Weise kann aber auch ein iambisches, daktylisches, anapästisches, choriambisches, antispastisches Kolon und ein *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος* mit einem Kolon jeder der acht *μέτρα πρωτότυπα* verbunden werden. Hiernach ergeben sich 64 Arten von Metren, ein jedes entweder aus Kola desselben *πρωτότυπον* oder verschiedener *πρωτότυπα* zusammengesetzt. Diese Metra können sowohl synartetisch wie asynartetisch gebildet sein. Sie sind asynartetisch, wenn das erste Kolon katalektisch ist. Denn hat bereits das erste Kolon seine certa clausula oder seinen certus finis, um uns der oben angeführten Worte des Quintilian zu bedienen, so ist die Continuität der Arsen und Thesen damit abgeschnitten, und da die Katalexis zunächst der Apothesis oder dem Ende des Metrums angehört, so sollte man erwarten, dass das erste Kolon eigentlich ein Metrum oder einen Vers für sich bilde. Aber trotz der mangelnden Continuität ist es dennoch mit einem zweiten Kolon zu einem Verse vereint. Dies ist der Sinn, in welchem die allerdings ohne die Scholien nicht leicht zu verstehende Definition zu fassen ist, welche Hephaestion von den Asynarteten gibt*), — es ist dies ganze Capitel nachweislich nicht mit der Verständlichkeit wie die vorausgehenden ausgearbeitet (zu den einzelnen Namen, welche er für die Unterarten der Asynarteten gebraucht, hat er jegliche Definition hinzuzufügen vergessen und Niemand wird sich hier ohne die Scholien zurecht finden können, vor Allen nicht der Anfänger, dem Hephaestion sein Encheiridion bestimmt) — es macht dies ganze Capitel entschieden den Eindruck, dass hier Hephaestion aus einem seiner grösseren metrischen Werke excerpirt (die Proleg. des Longin nennen als solches sein Werk in drei Büchern S. 96), ohne die Lücken gehörig überarbeitet zu haben.

Wir sagten: von den 64 Verbindungen ist jede ein Asynartet, deren erstes Kolon katalektisch ist. Damit ist aber nicht gesagt, dass jede andere Verbindung (mit akatalektischem Kolon im Inlaut) ein *μέτρον συνάρτητον* oder metrum connexum

---

*) Zu Anfang Cap. 15. Wir müssen die Analyse derselben bis zur Besprechung der ungleichförmigen Asynarteten verschieben.

. Es wird sich vielmehr zeigen, dass es auch unter den Ver-
ıdungen der letzteren Art Asynarteten gibt. Zunächst muss
ır die von den Alten über die Form der zu einem *μέτρον* zu
rbindenden Kola aufgestellte Theorie im Allgemeinen erörtert
rden. Die letzten Nachrichten davon haben sich in die Metrik
s Marius Victorinus und Aristides verlaufen.

Bei dem ersteren lesen wir p. 140: Per mixtiones colorum
e. membrorum) in metris quadripartita e[st ratio. Metra enim]
aut ex duobus colis imperfectis conciliantur,
aut duobus perfectis,
aut ex perfecto et imperfecto,
aut contra i. e. ex imperfecto et perfecto.
'as Victorinus auf die letzten Worte folgen lässt: quod *ἀσυν-
ϑητον* appellavimus metrum, quale est ex iambico dimetro [a]
talectico et ithyphallico compositum, ita „jubar superne ali-
ım | lucet arce caeli" u. s. w. gehört nicht an diese Stelle —,
selber hat, wie zu bemerken ist, von den Asynarteten ganz
ıd gar keine Kenntniss, und was er schreibt, hat er alles in
r gedankenlosesten Weise aus verschiedenen Stellen seines
riginals compilirt, auch die in Rede stehende Stelle über die
erfache Art, das Metrum aus Kola zusammenzusetzen. Die dort
viereckige Klammern eingeschobenen Worte fehlen dem Texte,
r Zusammenhang macht sie nothwendig, für die Sache sind
e gleichgültig.

Was wir unter colon oder membrum perfectum und
nperfectum zu verstehen haben, ist klar: das perfectum ist
ıs *κῶλον ἀκατάληκτον*, das imperfectum ist das *κῶλον κατα-
ληκτικόν*, für welches man als specielle Bezeichnung auch den
amen *κόμμα* oder *τομή* gebrauchte.

1. Das metrum ex duobus colis imperfectis i. e. cata-
lecticis ist ein *μέτρον δικατάληκτον* nach Heph. 56.

2. Das metrum ex duobus perfectis i. e. acatalectis
t ein *μέτρον ἀκατάληκτον*.

3. Das metrum ex perfecto et imperfecto i. e. acata-
ctico et catalectico ist ein *μέτρον καταληκτικόν*.

4. Das metrum ex imperfecto et perfecto i. e. cata-
ctico et *acatalecto* ist ein *μέτρον προκατάληκτον* nach Heph.
54, welcher den Vers der Sappho

ἔστι μοι καλὰ πάις χρυσίοισιν ἀνϑέμοισιν,

den er auf diese Weise in Kola abtheilt,

– ᴗ – ᴗ – ᴗ – | – ᴗ – ᴗ – ᴗ – ᴗ,

ein *προκατάληκτον* nennt, *ἐκ τροχαϊκοῦ ἑφθημιμεροῦς τοῦ „ἔστι μοι καλὰ πάις“ καὶ διμέτρου ἀκαταλήκτου τοῦ „χρυσέοισιν ἀνθέμοισιν“*.

Also akatalektisch, katalektisch, prokatalektisch und dikatalektisch sind die vier Kategorien des Metrums in Beziehung auf die Apothesis der in ihm enthaltenen Kola. In der Reihenfolge des Marius Victorinus steht das dikatalektische Metrum voran, — an diesen Platz ist es aber wohl nur durch die Schuld eines flüchtigen Excerpirens gekommen.

Gehen wir auf die Parallelstelle der Metrik des Aristides über p. 56. Es ist dieselbe, auf welche Lachmann in missverstandener Weise seine Theorie der melischen Metra der Tragiker basirt hat. Aristides sagt von den Asynarteten: *τούτων δὲ*

τὰ μὲν ἐκ δυοῖν ἓν ἀποτελεῖ κῶλον,

τὰ δὲ ἐκ μέτρου καὶ τομῆς ἢ μέτρου καὶ τομῶν,

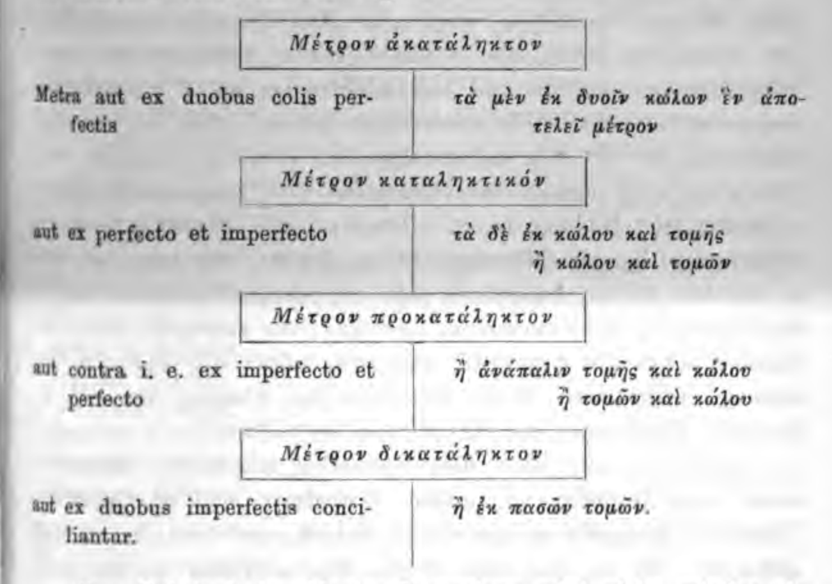
ἢ ἐκ πασῶν τομῶν,

ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου [ἢ τομῶν] καὶ μέτρου.

Die in den Handschriften fehlenden Worte *ἢ τομῶν* hat Meibom ergänzt und die darauf folgende handschriftliche Lesart *καὶ μέτρων* in der angegebenen Weise *καὶ μέτρου* emendirt. Ohne Zweifel richtig, denn die hier (in der vierten Zeile) angegebenen Verbindungen sollen sichtlich die Umkehrung der in der zweiten Zeile namhaft gemachten Arten der Verbindung sein.

Was in dieser Stelle unter *τομή* zu verstehen ist, kann nicht fraglich sein. Es ist dasselbe wie *κόμμα* oder *κῶλον καταληκτικόν*. Aber wie kann ein *κόμμα* zusammen mit einem *μέτρον*, wie hier durchgängig gelehrt wird, ein *κῶλον* bilden? Es ist ja gerade umgekehrt *μέτρον* das Ganze und *κῶλον* der in dem ganzen *μέτρον* enthaltene Theil. Wir dürfen uns darüber bei Aristides nicht verwundern; denn auch ihn trifft, und zwar fast ganz in demselben Grade, derselbe Vorwurf wie den Marius Victorinus; er excerpirt höchst leichtsinnig Sachen, die er nicht versteht: seine Kenntnisse in der Metrik sind ebenso wenig fest wie in der Rhythmik und Harmonik. Emendirt werden darf hier nicht an seinem Texte, denn die gegenseitige Verwechslung der Begriffe *κῶλον* und *μέτρον* erstreckt sich durch die sämmtlichen hier vorliegenden Sätze; aber in dem Originale, aus welchem er excerpirt, war da, wo wir bei Aristides das Wort *κῶλον* lesen,

μέτρον geschrieben und umgekehrt κῶλον statt μέτρον. Noch in einer anderen Weise ist er von seinem Originale abgewichen, wenn dies, was auch möglich ist, nicht etwa blos eine Umstellung in der Aristideischen Handschrift ist. Nämlich die Worte ἢ ἀνάπαλιν τομῆς καὶ μέτρου κτλ. gehören unmittelbar hinter die in unserer zweiten Zeile enthaltenen Worte: τὰ δὲ ἐκ μέτρου καὶ τομῆς κτλ.; denn nur von dieser Art der Verbindung, nicht aber von dem folgenden ἢ ἐκ πασῶν τομῶν, enthalten sie die Umkehrung (vgl. ἀνάπαλιν). Nehmen wir an, dass die Worte ἢ ἐκ πασῶν τομῶν an die vierte Stelle gehören, so bleibt gar kein Zweifel, dass das Original, welchem Aristides folgt, dasselbe ist wie das Uroriginal, auf welches die oben angeführte Stelle des Marius Victorinus zurückgeht:



Das Original des Marius Victorinus wird nicht minder als Aristides „ex duobus colis perfectis" an erster Stelle gehabt haben, denn, wie bereits oben bemerkt, ist dies ja gerade das μέτρον ἀκατάληκτον. Dass das Uroriginal sowohl für Victorins Darstellung wie für Aristides die Metrik des Heliodor war, darauf weisen vielfach andere Indicien hin. Die Worte „aut contra" als lateinische Version von ἢ ἀνάπαλιν, so wie die ganze lateinische Fassung rühren dann von Juba her. Er hat mit Verständniss übersetzt. Aber die lateinische Fassung ist etwas abgekürzt, denn Aristides sagt, dass ein Metrum nicht blos ἐκ

κώλου καὶ τομῆς und umgekehrt *τομῆς καὶ κώλου*, sondern auch *ἐκ κώλου καὶ τομῶν* und umgekehrt *τομῶν καὶ κώλου* gebildet sein könnte. Es kann also das Metrum auch ein katalektisches mit mindestens zwei katalektischen Kola enthalten, und hiernach dürfen wir auch die zuletzt genannte Art der Verbindung *ἐκ πασῶν τομῶν* nicht blos auf zwei katalektische Kola beschränken. In diesem Falle ist das *μέτρον* ein *τρικατάληκτον*. Dies Wort kommt zwar bei Hephaestion nicht vor, aber dass es einen auch bei ihm zugänglichen Begriff bezeichnet, geht aus dem Ausdruck *ἀσυνάρτητον τριπενθημιμερές* hervor, den er p. 95 neben *διπενθημιμερές* gebraucht. Ein *μέτρον τριπενθημιμερές* ist eben ein solches, welches *ἐκ τριῶν τομῶν* besteht.

Es ist hier nun nicht unberücksichtigt zu lassen, dass zwar nicht Marius Victorinus, wohl aber Aristides die sämmtlichen vier Arten der Metra, die akatalektischen, katalektischen, prokatalektischen und di- und trikatalektischen als Unterarten der Asynarteten nennt. Wir wiederholen hierbei, dass die prokatalektischen und di- oder trikatalektischen stets Asynarteten sind, dass aber auch manche akatalektische und katalektische Metra asynartetische Bildung haben. Insofern sich die asynartetische Bildung auf die gleichförmigen Metra bezieht, von denen wir hier zu handeln haben, bezeichnet man die prokatalektischen und dikatalektischen als *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ*, die akatalektischen und katalektischen als *ἀντιπαθῆ* und zwar näher als *ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας*. Nach diesen beiden Klassen hat sich die specielle Erörterung der Asynarteten zu richten.

Bevor wir uns aber dem Speciellen zuwenden, haben wir noch einen ferneren allgemeinen Grundsatz, den die metrische Tradition über die asynartetische Bildung aufstellt, zu berücksichtigen. Er ist uns blos durch Marius Victor. p. 144—147 unter Berufung auf gewichtige Autoritäten überliefert: „ut maiores nostri in hac arte sublimes (d. i. Juba und in letzter Instanz dessen Quelle Heliodor) tradiderunt“*).

---

*) Trotzdem dass Victorinus durch die Ueberlieferung der in Rede stehenden Theorie unsere Einsicht in die Metrik nicht wenig fördert, so hat er doch selber von dem, was er aus seiner Quelle über die Asynarteten excerpirt, so gut wie gar kein Verständniss. Davon liefern die Beispiele, welche er p. 144 den 8 *κόμματα δακτυλικά* hinzugefügt hat, einen noch schlagenderen Beweis als selbst seine thörichte Definition der *δικαταληξία*.

Der erste Bestandtheil eines asynartetischen Metrons ist, wie wir gesehen, entweder ein *κόμμα* (*τομή*) oder ein *κῶλον*. In jener Stelle des Victorinus wird nun dies *κόμμα* oder *κῶλον* seinem *μέγεθος* nach näher specialisirt. Das *μέγεθος* nämlich, so heisst es, ist ein achtfaches: 1) die brachykatalektische Dipodie (oder Monometron, wie Victorinus sagt), 2) die katalektische Dipodie, 3) die akatalektische Dipodie, 4) die hyperkatalektische Dipodie, 5) die brachykatalektische Tetrapodie (Dimetron), 6) die katalektische Tetrapodie, 7) die akatalektische Tetrapodie, 8) die hyperkatalektische Tetrapodie. Diese 8 Kategorien sind in ihrer Gesammtheit nur auf die Metra der 3- und 4-zeitigen (nicht aber des 6-zeitigen) Taktgeschlechtes anwendbar.

	τροχαϊκά:	*δακτυλικά*:
brachykat. Dipodie	– ⏓	– –
katalekt. Dipodie	– ⏑ –	– ⏑ ⏑ –
akatalekt. Dipodie	– ⏑ – ⏒	– ⏑ ⏑ – –
hyperkat. Dipodie	– ⏑ – ⏑ –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
brachykat. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏒	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – –
katalekt. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ –
akatalekt. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – –
hyperkatal. Tetrap.	– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑, –	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, –

	ἰαμβικά:	*ἀναπαιστικά*:
brachykat. Dipodie	⏑ –	⏑ ⏑ –
katalekt. Dipodie	⏑ – ⏓	⏑ ⏑ – –
akatalekt. Dipodie	⏑ – ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
hyperkat. Dipodie	⏑ – ⏑ – ⏓	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
brachykat. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ –
katalekt. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – –
akatalekt. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
hyperkat. Tetrap.	⏑ – ⏑ –, ⏑ – ⏑ –, ⏓	⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, –

Der Bericht bei Mar. Vict. hat nur aus 2 Bestandtheilen (*κόμματα*, *κῶλον*) zusammengesetzte Asynarteten im Auge (dasselbe war auch bei Mar. Vict. 140 der Fall, während die Parallelstelle des Aristides auch den aus mehr als 2 Bestandtheilen zusammengesetzten Rechnung trägt). Auch für den zweiten Bestandtheil solcher Asynarteten besteht nach Victorinus dieselbe Norm des Megethos wie für den ersten, und so kann denn nach ihm eine jede der genannten Dipodien sowohl als erster wie als zweiter Bestandtheil des Asynarteton fungiren. Da kann nun, heisst es, z. B. ein jedes der 8 trochäischen Megethe mit einem jeden von ihnen (d. h. sowohl mit sich selber, wie mit jedem der 7 übrigen) verbunden werden, und so ergibt sich eine grosse Zahl asynar-

tetisch-trochäischer Metra*) von sehr verschiedenem Umfange und nicht nur Verbindungen der Tetrapodien wie

*) Für jedes πρωτότυπον sollen sich auf diese Weise 64 Verbindungen herausstellen, nicht nur bei Trochäen, Daktylen, Iamben, Anapästen, sondern auch (und hierin zeigt sich die verschlechternde Hand des Heliodor) bei den 4 μέτρα πρωτότυπα des τρίτον γένος, nämlich den Choriamben, Antispasten und beiden Ionici, denn auch für jedes von diesen werden 8 Megethe von dem brachykatalektischen Monometron bis zum hyperkatalektischen Dimetron statuirt.

Es wird dann aber noch weiter gelehrt: ein jedes Megethos kann nicht blos mit den verschiedenen Megethe desselben μέτρον πρωτότυπον, sondern — und hiermit wird aus der Klasse der gleichförmigen Metra in die der ungleichförmigen hinübergegangen — auch mit den Megethen eines jeden der übrigen 7 πρωτότυπα verbunden werden. So kann z. B. die katalektische trochäische Dipodie den Anlaut von 64 verschiedenen Metren bilden, indem sie mit den sämmtlichen 64 zu einem Asynarteton verwendbaren Megethe zusammengesetzt sein kann. Die sämmtlichen 8 Megethe eines πρωτότυπον ergeben demnach, ein jedes mit jedem der 64 Megethe vereint, 8 . 64 = 512 Metra: „efficitur numerus differentiarum in unaquaque metri specie [d. i. in jedem πρωτότυπον] CCCCCXII.“ Die sämmtlichen Megethe aller 8 πρωτότυπα (also 8 . 8 Megethe), ein jedes mit jedem der 64 Megethe vereint, ergeben schliesslich die Gesammtsumme von 8 . 8 . 64 = 8 . 512 = 4096 Metren —, „manifestum apud omnes erit ... metrorum principalium multiplicationibus octies quingentas XII differentias fieri quae in summam maioris numeri redactae efficient differentiarum, quibus ἀσυνάρτητα i. e. inconnexa colliguntur, MMMMXCVI genera, quae per metrorum clausulas mutuae earundem alternatione efficiuntur“.

Also insgesammt 4096 verschiedene asynartetische Verse! Es lässt sich recht gut denken, dass man von bestimmten richtigen Voraussetzungen aus eine Zahl der möglicher Weise zu bildenden Asynarteten (freilich nicht der in der wirklichen Praxis vorkommenden) berechnen könnte. Aber die hier durch Victorinus mitgetheilte Berechnung der „maiores in hac arte (sc. metrica) sublimes“ ist falsch. Denn 1) ist es falsch, dass von jedem der 8 πρωτότυπα acht verschiedene Megethe vom brachykatalektischen Monometron bis zum hyperkatalektischen Dimetron sich bilden lassen, da dies nur für die 4 oben angeführten πρωτότυπα des 3- und 4-zeitigen Taktes möglich ist. 2) Es kann keineswegs von den in asynartetischen Metren verwendbaren Megethe ein jedes mit einem jeden verbunden werden. 3) Zudem ergibt eine nicht unbedeutende Anzahl der von Victorinus statuirten Verbindungen keine asynartetischen, sondern vielmehr synartetische Metra, z. B. die Verbindung einer akatalektischen Tetrapodie mit jedem der 8 Megethe desselben Prototypons.

Der innige Zusammenhang der statuirten 64 . 64 einzelnen asynartetischen Metra mit den oben besprochenen 64 Klassen der asynartetischen Metra liegt zu Tage. Sowohl bei der Berechnung der Klassen wie der Species ist das μέτρον παιωνικόν aus der Zahl der πρωτότυπα ausgeschieden,

‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡ ‒ | ‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡ ‒

sondern auch die in Hephaestions Encheiridion nicht erwähnten Verbindungen der Dipodien

‒ ◡ ‒ ‒ ◡ ‒

‒ ◡ ‒ ‒ ‒

sind nach antiker Theorie trochäische Asynarteten. Wir werden daher jedesmal bei den einzelnen Klassen der Asynarteten die über diesen Punkt so kargen Ergebnisse des Hephaestioneischen Encheiridions durch die in jener Stelle des Marius Victorinus enthaltenen Daten zu ergänzen haben.

§ 41.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ.

Μονοειδές ist, wie wir aus Hephaest. p. 43 wissen, die mit καθαρόν gleichbedeutende allgemeine Bezeichnung des gleichförmigen, d. h. des aus gleichen πόδες μετρικοί bestehenden Metrums. Die Bestandtheile desselben gehören „Einem und demselben metrischen εἶδος" an. Ist nun in einem aus mehreren Kola zusammengesetzten μέτρον μονοειδές jedes Kolon akatalektisch (z. B. im daktylischen Hexameter) oder nur das anlautende Kolon akatalektisch (z. B. im anapästischen, trochäischen, iambischen Tetrameter), so ist es ein συναρτητικὸν μονοειδές. Hat aber ein μέτρον μονοειδές ein katalektisches Kolon im An- oder Inlaute, so ist es ein ἀσυνάρτητον μονοειδές. Der antike Name ἀσυνάρτητον μονοειδές

---

während dagegen dem ἀντισπαστικόν eine Stelle darunter eingeräumt ist. Das letztere konnte, wie wir wissen, nicht vor Heliodor geschehen; und demselben Metriker dürfen wir auch die Ausschliessung des μέτρον παιωνικόν beimessen, da sowohl in den auf ihn zurückgehenden Darstellungen lateinischer Metriker wie Mar. Victor p. 96 K., wie auch in den metrischen Scholien des Heliodor zu Aristophanes die Päonen nicht als metra, sondern vielmehr als „rhythmi" gefasst werden. Die uns in den scholl. Hephaest. und bei Victor. vorliegende Theorie von den Klassen und Species der Asynarteta rührt erst von Heliodor oder zum Theil vielleicht von einem späteren Heliodoreer, sei dies nun Juba oder irgend ein anderer, her. Aber trotz dieses späten Datums und trotz der vielen in der uns überkommenen Ueberlieferung liegenden Verkehrtheiten müssen wir hier wie in allen ähnlichen Fällen den Grundsatz festhalten, dass das Fundament dieser Ueberlieferung ein gutes und altes ist. Wir haben die Mittel, dasselbe von den Zusätzen späterer Hand zu befreien, und in der hierdurch wieder zu ermittelnden ursprünglichen Gestalt hat es für unsere heutige Wissenschaft der Metrik eine fundamentale Bedeutung.

(Hephaestion gebraucht ihn nicht in seinem Encheiridion, wohl aber fügen ihn die Scholien zu Heph. p. 201 hinzu) erklärt sich auf diese Weise von selber.

Die gleichförmigen Metra (*μονοειδῆ*, *καθαρά*) sondern sich nach vier *γένη*, je nachdem die *πόδες*, woraus sie bestehen, *τρίσημοι*, *τετράσημοι*, *πεντάσημοι* oder *ἑξάσημοι* sind. Da aber das aus *πόδες πεντάσημοι* bestehende päonische Metrum nach der Theorie der Alten keine asynartetische Bildung zulässt, so kommen die gleichförmigen Asynarteten nur in den drei übrigen *γένη* vor, dem dreizeitigen, vierzeitigen und sechszeitigen. Das schol. Heph. p. 207 redet blos von *ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν τετρασήμων* und *ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν ἑξασήμων* sc. *ποδῶν*, aber hiermit sind die *ἀσυνάρτητα ἀπὸ τῶν τρισήμων*, d. h. die trochäischen und iambischen Asynarteten keineswegs ausgeschlossen, denn es werden dort die dreizeitigen Trochäen und Iamben wegen ihrer dipodischen Messung unter den *ασυνάρτητα ἀπὸ τῶν ἑξασήμων* mit inbegriffen. Aus demselben Grunde nannte man nach schol. Heph. 137 und Victor. 63 K. die das trochäische und iambische Metrum umfassende *ἐπιπλοκή* nicht blos *ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ τρίσημος*, sondern auch *ἐπιπλοκὴ δυαδικὴ ἑξάσημος*.

I.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ ἐκ τετρασήμων ποδῶν.

Asynartetische Daktylen.

Als Beispiel der *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* nennt schol. Heph. p. 201 das elegische Metrum: *τῶν ἀσυναρτήτων μονοειδῆ μέν ἐστιν ὀκτώ**), *μονοειδὲς δὲ λέγεται ἀσυνάρτητον οἷον τὸ ἐλεγειακόν* (Hephaestion selber führt es im Encheiridion schlechthin als *ἀσυνάρτητον* auf, ohne dabei auf die besondere Asynarteten-Klasse einzugehen). Unter allen asynartetischen Bildungen die älteste, geht es unmittelbar von dem aus 2 tripodischen Kola bestehenden *ἡρῷον* aus, dem es sich jedesmal als vorangehender Begleiter zugesellt:

´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ | ´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ´ –
´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ´ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ ´

Jedes der beiden im *ἡρῷον* akalektisch gebildeten Kola ist im *ἐλεγεῖον* ein katalektisches, d. h. der auslautende leichte Takttheil ist nicht durch die *λέξις*, sondern durch eine zweizeitige

*) d. i. 8 Klassen der *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* nach den mit Ausschluss der Päonen übrig bleibenden 8 *πρωτότυπα*.

Pause ausgedrückt, August. de mus. 4, 14: cum duo constituuntur non pleni pedes, unus in capite, alter in fine qualis iste est:

gentiles nostros inter oberret equos.

Sensisti enim me post quinque syllabas longas moram duorum temporum siluisse et tantundem in fine silentium est. Vgl. Quint. Inst. 9, 7, 98. Das *ἡρῷον* ist ein akatalektisches, das *ἐλεγεῖον* ein dikatalektisches *ἑξάμετρον δακτυλικόν*, das den Namen *πεντάμετρον* nur unverständigem Silbenzählen verdankt. Mit Rücksicht auf die in der Grenzscheide der beiden Kola unterbrochene Continuität von Thesen und Arsen sagt schol. Heph. 201: es fehle den beiden Kola die *ἕνωσις*, es bestehe keine *κοινωνία*: *Τὸ πρῶτον μέρος τοῦ ἐλεγείου πρὸς τὸ δεύτερον οὐχ ἥνωται ... Διὸ ἀσυνάρτητα καὶ τὰ ἐλεγεῖα λέγει [Ἡφαιστίων] οἷον μὴ κοινωνίαν ἔχοντα, ἀλλὰ ἀσυνάρτητα ὄντα**).

Ausser dem *ἐλεγεῖον* werden im Encheiridion Hephaestions und seinen Scholien keine weiteren *ἀσυνάρτητα δακτυλικά* aufgeführt, wir haben deshalb die durch Mar. Victor. p. 144 ff. auf uns gekommenen Angaben herbeizuziehen. Hiernach kann das als erstes Kolon des *ἐλεγεῖον* fungirende *μέρος δακτυλικόν* _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ mit jedem *δακτυλικόν* von der brachykatalektischen Dipodie bis zur hyperkatalektischen Tetrapodie zu einem *ἀσυνάρτητον δίκωλον* zusammentreten:

1. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _
2. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _
3. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _
4. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _
5. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _
6. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _ _
7. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ ∪ ∪ _
8. _ ∪ ∪ _ ∪ ∪ _ _ _

Hiervon sind, abgesehen von Nr. 5 (dem *ἐλεγεῖον*), folgende nachzuweisen:

Nr. 3 (noch durch ein drittes *κόμμα δακτυλικόν* erweitert) Sept. 321:
οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ὧδ' | ὠγυγίαν Ἀίδα προϊά|ψαι, δορὸς ἄγραν.

*) Der Scholiast will hiermit die von Hephaestion p. 47 über die *ἀσυνάρτητα* aufgestellte Definition erläutern: *Γίνεται δὲ καὶ ἀσυνάρτητα ὁπόταν δύο κῶλα μὴ δυνάμενα ἀλλήλοις συναρτηθῆναι μηδὲ ἕνωσιν ἔχειν ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου.* Die Erläuterung ist sicherlich die richtige, wenn gleich Hephaestion bei den *ἐπισύνθετα* das Wort *ἀσυνάρτητον* noch in einer umfassenderen Bedeutung gebraucht, worüber das Nähere bei den ungleichförmigen Metren.

Nr. 4. *οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῆ | τῶν φθιμένων ἀνάγειν Ζεύς* Agam. 1022.
Nr. 6. *καί σ' οὔτ' ἀθανάτων | φύξιμος οὐδείς* Antig. 787. Aias 629. Oed. C. 701.
Nr. 7. *λαΐδος ὀλλυμένας | μιξοθρόου* Sept. 381.
Nr. 8. .... *μὲν βάσις ἀγλαΐας | ἀρχά* Py. 1, 2.

Alle diese Asynarteten kommen in ihrem ersten Komma mit dem asynartetischen Elegeion überein und haben wie dieses im Inlaute eine Pause (oder bei mangelnder Cäsur eine Längendehnung). Nur im Auslaute differiren sie. In wie weit hier bei jedem einzelnen eine Pause zu statuiren ist, brauchen wir nicht zu erörtern; nur der schliessende Spondeus in Nr. 8 verdient besondere Beachtung. Nach der Theorie der Metriker ist er, wie wir gesehen, eine brachykatalektische daktylische Dipodie, steht also an der Stelle von 2 daktylischen Versfüssen. Für das vorliegende Metrum ist es wahrscheinlich, dass dieser Umfang durch Dehnung einer jeden Länge, wie auch Boeckh und Hermann angenommen haben, erreicht wurde (nicht durch Hinzufügung einer vierzeitigen Pause).

Aber nicht blos das erste Komma des Elegeion, sondern auch die katalektische daktylische Dipodie fungirt nach jener Stelle des Marius Victorinus als Anlaut daktylischer Asynarteten. Insbesondere wird dies *μέρος δακτυλικόν* wiederum mit einer katalektischen oder mit einer akatalektischen daktylischen Dipodie verbunden, und so entsteht ein asynartetisches *δίμετρον δακτυλικὸν δικατάληκτον* und *προκατάληκτον*

1. _ ◡ ◡ _ _ ◡ ◡ _ _ *προκατάληκτον.*
2. _ ◡ ◡ _ _ ◡ ◡ _ *δικατάληκτον.*

Beide Formen scheinen nur als Schluss längerer *μέτρα* oder *ὑπέρμετρα* vorzukommen. So ist die Form 2 und 1 zu einem prokatalektischen *τετράμετρον* vereint:

ʟ ◡ ◡ ʟ ʟ ◡ ◡ ʟ | ʟ ◡ ◡ ʟ ʟ ◡ ◡ ʟ _
ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώ|μα στυφελίζων μέγας Ἄρης Antig. 139.

Drei katalektische daktylische Dipodien sind vereint:

ʟ ◡ ◡ ʟ ʟ ◡ ◡ ʟ ʟ ◡ ◡ ʟ
εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων Aesch. Suppl. 57.

Ferner wird sowohl die akatalektische wie die katalektische Dipodie mit der im Elegeion erscheinenden katal. Tripodie zu längeren Asynarteten vereint:

ʟ ◡ ◡ ʟ ◡ ◡ ʟ ʟ ◡ ◡ ʟ ʟ ◡ ◡ ʟ ◡ ◡ ʟ
ἔστι δὲ κἀκ πολέμου | τειρομένοις | βωμὸς Ἄρης φυγάσιν ibid. 82.

ʟ _ ʟ ◡ ◡ ʟ ʟ ◡ ◡ ʟ ʟ ◡ ◡ ʟ _
ἔστιν δ' οἷον ἐγὼ | γᾶς Ἀσίας | οὐκ ἐπακούω Oed. Col. 694.

´ _ ´ ◡ ◡ ´ ´ ◡ ◡ ´ ´ ◡ ◡ ´ ´ ◡ ◡ ´ ◡

οὐδ' ἐν τᾷ μεγάλᾳ | Δωρίδι νάσῳ Πέλοπος | πώποτε βλαστόν ibid. 695.

Alle diese Metra und Hypermetra sind der antiken Tradition zufolge als daktylische Asynarteten d. h. als Daktylen mit inlautender Katalexis oder als Daktylen mit Unterdrückung inlautender schwacher Taktheile aufzufassen*). Die Daktylen können sowohl 4-zeitig, wie auch kyklisch sein, die inlautende Katalexis kann entweder wie im ἐλεγεῖον eine Pause oder eine Dehnung der Länge zum χρόνος τετράσημος oder τρίσημος erfordern, je nachdem eine Cäsur stattfindet oder nicht.

Häufiger sind derartige synartetische Bildungen, wenn die daktylische Periode im Auslaute oder Anlaute mit Trochäen gemischt ist. Vgl. die ungleichförmigen Metra. — Die übrigen aus Marius Victorinus zu entnehmenden Bildungsweisen daktylischer Asynarteten übergehen wir, da wir keine Beispiele dafür nachzuweisen vermögen.

Asynartetische Anapästen.

Asynartetische μονοειδῆ ἀναπαιστικά sind der antiken Tradition zufolge solche anapästische Perioden, in welchen ein katalektisches ἀναπαιστικόν mit einem folgenden katalektischen oder akatalektischen ἀναπαιστικόν verbunden ist, z. B.

◡ ◡ ´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ⌴́ ´ | ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ⌴́ ´ τετράμ. δικατάληκτον.

◡ ◡ ⌴́ ´ | ◡ ◡ ´ ◡ ◡ ´ δίμετρ. προκατάληκτον.

Wenn von den anapästischen παροιμιακά des Tyrtäus nicht ein jedes einzelne ein selbständiges μέτρον für sich bildete, sondern wenn hier 2 zu einer periodischen Einheit verbunden waren (Victor. p. 143), so bildeten sie ein dikatalektisches Tetrametron. Ein prokatalektisches Dimetron findet sich wahrscheinlich:

Pindar Nem. 6, 5 νόον ἤτοι φύσιν ἀθανάτοις.

Ol. 7, 17 Ἀσίας εὐρυχόρου τρίπολιν .....

*) Wer diese Metra choriambisch nennen will, der gebraucht blos einen anderen Namen, ohne damit das Wesen der Sache zu bezeichnen. Der Tradition folgend, hält man besser den Namen δακτυλικὸν ἀσυνάρτητον fest, der ohnehin älter ist als der erst durch die Grammatiker an Stelle von „βακχεῖος" aufgebrachte Name χορίαμβος, wie schon oben gezeigt ist.

II.

§ 42.

Ἀσυνάρτητα μονοειδῆ aus dreizeitigen Versfüssen.

Asynartetische Trochäen.

Wir beginnen mit der durch Marius Victorinus uns überkommenen Tradition. Nach ihr kann von den zu Ende des § 40 S. 305 angegebenen κόμματα τροχαϊκά ein jedes mit einem jeden zu einem trochäischen Metron verbunden werden. Von diesen Verbindungen sind aber diejenigen, welche am Anfange eine vollständige Dipodie oder Tetrapodie haben, keine asynartetischen, sondern synartetische τροχαϊκά. Es bleiben daher als trochäische Asynarteten nur diejenigen Verbindungen übrig, welche, wie Marius Victorinus lehrt, mit einem katalektischen, brachykatalektischen oder hyperkatalektischen Komma anlauten. Wir wollen sie mit Uebergehung sog. hyperkatalektischen Bildungen vollständig aufführen.

Mit katalektischer Tetrapodie oder Dipodie im Anlaut:

1. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	8. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
2. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	9. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
3. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –	10. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
4. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –	11. – ⏑ – – ⏑ – ⏑ –
5. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ – ⏑	12. – ⏑ – – ⏑ – ⏑
6. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – ⏑ –	13. – ⏑ – – ⏑ –
7. – ⏑ – ⏑ – ⏑ – – –	14. – ⏑ – – –

Mit brachykatalektischer Tetrapodie oder Dipodie im Anlaut:

15. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	22. – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
16. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –	23. – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
17. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –	24. – – – ⏑ – ⏑ – –
18. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑ –	25. – – – ⏑ – ⏑ –
19. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ – ⏑	26. – – – ⏑ – ⏑
20. – ⏑ – ⏑ – – – ⏑ –	27. – – – ⏑ –
21. – ⏑ – ⏑ – – – –	28. – – – –

Wir haben hiernach 2 Klassen der asynartetischen Trochäen zu unterscheiden. In den vorliegenden Schemata haben wir die trochäische Brachykatalexis im Inlaute blos durch den Spondeus, nicht durch den Trochäus bezeichnet, indem wir hierbei den bei den Dichtern sich herausstellenden Thatbestand anticipirten. Schliesslich ist hier darauf hinzuweisen, dass nach Aristides auch Asynarteten aus mehr als 2 Bestandtheilen vorkommen, während sich Marius Victorinus auf diese letzteren beschränkt.

a. Trochäen mit inlautender Katalexis.

1. Gewöhnlich verbindet sich die inlautende Katalexis mit einer Katalexis im Auslaute. Dies sind die *τροχαϊκὰ δικατάληκτα*, oder wenn im Inlaute nicht Eine, sondern zwei oder drei Katalexen enthalten sind, *τροχαϊκὰ τρικατάληκτα* (zwei inlautende und eine auslautende Katalexis) und *τροχαϊκὰ τετρακατάληκτα* (drei inlautende und eine auslautende). — Die am häufigsten vorkommenden trochäischen Metra mit asynartetischer Bildung gehen aus vom katalektischen trochäischen Tetrameter

– ∪ – ∪ – ∪ – ∪ | – ∪ – ∪ – ∪ –.

Indem die auslautende Arsis des ersten Kolons unterdrückt wird

– ∪ – ∪ – ∪ –   – ∪ – ∪ – ∪ – [2]*),

wird das *τετράμετρον καταληκτικόν* zum *τετράμετρον δικατάληκτον*. Das schol. Eurip. Orest. 982 nennt diesen Vers *ἀσυνάρτητος ἐκ δύο τροχαϊκῶν ἑφθημιμερῶν*. Nach Heph. p. 94 können wir ihn *διεφθημιμερὲς τροχαϊκόν* nennen. Bei Mar. Vict. p. 143 heisst es metrum Euripidium (denn auch Euripides, aber nicht Sophokles, hat es neben Aeschylus, den die alten Metriker wenig beachten, häufig gebraucht). Die beiden *κῶλα ἑφθημιμερῆ* finden wir bald durch eine Cäsur getrennt, bald nicht:

οἶκτον οἰκτίσαιτ' ἐπει|δὴ πίτνει δόμος δίκας Eum. 515.
τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ|σαντα, τὸν πάθει μάθος Agam. 176.
τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' | ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως Agam. 681.
πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων | νόστον αὐτόμαρτυς ὤν Agam. 988.

In dem einen Falle kann die durch keine Silbe ausgedrückte Schlussarsis des ersten Kolons durch eine einzeitige Pause ausgedrückt werden, im anderen Falle aber, wo eine Wortbrechung stattfindet, kann keine Pause angenommen werden**). Hier muss demnach die Dehnung der schliessenden Länge zu einem den Umfang des ganzen dreizeitigen Takten ausfüllenden *χρόνος τρίσημος* eintreten:

–́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ ⊔́   –́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́,

es entsteht eine Taktform, die sich folgendermassen durch unsere Noten ausdrücken lässt:

---

*) Die den asynartetischen Trochäen in Klammern beigefügten Zahlen beziehen sich auf die einzelnen Nummern des auf voriger Seite nach Mar. Vict. ausgeführten Verzeichnisses.

**) Doch vgl. meine Elemente des musikalischen Rhythmus S. 76—79.

3/8 ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. | ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ 𝄾 |

Aber auch da, wo eine Cäsur stattfindet, darf man überzei
sein, dass Dehnung viel häufiger als die Pause war. Dies fo
aus dem Eindrucke, welche nach Aristid. p. 97 die Anwendu
der einzeitigen Pause macht: *οἱ δὲ* (*βραχεῖς*) *τοὺς κενοὺς ἔχον*
(*ῥυθμοί*) *ἀφελέστεροι καὶ μικροπρεπεῖς*. Dieser Charakter wid
strebt ganz und gar der *μεγαλοπρέπεια*, die sich in jenem v
längerten trochäischen Metron des Aeschylus ausspricht*). W
Aristides in der Metrik allgemein als den Charakter der Kat
lexis angibt p. 50: *συλλαβὴν ἀφαιρεῖ τοῦ τελευταίου ποδὸς σεμι
τητος ἕνεκεν τῆς μακροτέρας καταλήξεως*, das lässt sich v
dem vorliegenden trochäischen Metrum nicht anders denken, a
wenn die katalektische Länge gedehnt wird. Wir bemerken, da
es unrichtig ist, wenn man meint, bei einer inlautenden Kat
lexis stiessen 2 Thesen unmittelbar an einander. Denn die dr
zeitige Länge, auf die unmittelbar eine Thesis folgt, ist nic
blos Thesis, sondern Thesis und Arsis zugleich, beide Sem
sind zu einer einzigen Note gebunden.

Unter den *τροχαϊκά* mit mehr als Einer inlautenden Kat
lexis (*τρικατάληκτα* und *δικατάληκτα*) ist zuerst das seltene *τρ
χαϊκὸν τριεφθημιμερές* zu nennen:

_ ∪ _ ∪ _ ∪ _ | _ ∪ _ ∪ _ ∪ _ | _ ∪ _ ∪ _ ∪ _

ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντ|ήνορος σποδοῦ γεμί|ζων λέβητας εὐθέτους
Agam. 442.

Hier sind drei *ἑφθημιμερῆ* zu einem trikatalektischen Asynartet
vereint. Häufiger ist die Verbindung von einem *ἑφθημιμερ*
mit katalektischem Ditrochäus:

_ ∪ _ _ ∪ _ ∪ _ ∪ _ [9],

wozu noch ein zweites *ἑφθημιμερές* hinzutreten kann:

_ ∪ _ | _ ∪ _ ∪ _ ∪ _ | _ ∪ _ ∪ _ ∪ _

δέξομαι | Παλλάδος ξυνοικίαν | οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν Eum. 916.
πάντας ἤ|δη τόδ' ἔργον εὐχερεί|α ξυναρμόσει βροτούς Eum. 494.

_ ∪ _ ∪ _ ∪ _ | _ ∪ _ | _ ∪ _ ∪ _ ∪ _

μή τις ὄντιν' οὐχ ὁρῶ|μεν προνοί|αισι τοῦ πεπρωμένου Agam. 683.

Der äusseren Silbenform nach könnte man die hier vorkommen
katalektische Dipodie für einen Creticus oder Päon halten, ab
die Lehre der Alten verlangt entschieden die zuerst genann

*) Vgl. den der katal. trochäischen Tetrapodie beigelegten „*βέμ
τραγικός*" schol. Heph. p. 156.

Auffassung. Denn bei der Auffassung als fünfzeitiger Päon würde der Vers ein päonischer Asynartet sein, den es nach der ausdrücklichen Angabe Heliodors nicht vorkommt (vgl. oben). Ebenso sind nun auch die in den trochäischen Strophen des Aeschylus so häufigen Verse mit mehreren katalektischen Dipodien aufzufassen; das von Mar. Vict. p. 133 Euripidium genannte *τρικατάληκτον*:

⏑ – – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

πᾶς γὰρ ἱππηλάτας | καὶ πεδοστιβὴς λεώς Pers. 126.
σπλάγχνα δ' οὔτοι ματά|ζει πρὸς ἐνδίκοις φρεσὶν Agam. 995.
πτῶκα ματρῷον ἄγ|νισμα κύριον φόνου Eum. 326.
πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει | δεινὰ δειμάτων ἄχη Choeph. 585.

und das *τετρακατάληκτον* (mit drei inlautenden Katalexen):

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

σμῆνος ὡς ἐκλέλοιπεν μελισ|σᾶν σὺν ὀρχάμῳ στρατοῦ Pers. 128.
μνησιπήμων πόνος καὶ παρ' ἄ|κοντας ἦλθε σωφρονεῖν Agam. 180.

Die scheinbaren Cretici sind sechszeitige katalektische Dipodien, mag nun der durch das Metrum nicht ausgedrückte sechste *χρόνος πρῶτος* durch eine einzeitige Pause oder, was wohl gewöhnlich der Fall ist, durch Dehnung der schliessenden Länge dargestellt werden, z. B. für den letztgenannten Vers

6/8 ♩ ♪ ♩. | ♩ ♪ ♩. | ♩ ♪ ♩. | ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩ 𝄾 ‖

Dieser Unterschied vom fünfzeitigen Creticus ist auch für die metrische Formbildung wohl zu beachten. Denn es ist durchgängiges Gesetz für diese katalektischen Ditrochäen, dass nur ihre erste, aber nicht ihre zweite Länge aufgelöst werden kann (sie ist eben eine dreizeitige), während bei den fünfzeitigen Füssen die viersilbige Form – ⏑ ⏑ ⏑ (*παίων πρῶτος*) sogar häufiger als die dreisilbige – ⏑ – ist. Hierdurch sind die asynartetischen Trochäen von den aus Trochäen und wirklichen fünfzeitigen *πόδες* zusammengesetzten Metren, die in der alten Komödie vorkommen, scharf gesondert:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑⏑ – ⏑ –

οὐδέν ἐστι θηρίον γυ|ναικὸς ἀμαχώτερον Aristoph. Lysistr. 1014.

G. Hermann El. 606 glaubt diesen trochäisch-päonischen Vers den von Hephaestion aufgeführten Asynarteten als weiteres Beispiel hinzufügen zu dürfen. Aber gerade dieser ist kein Asynartet, denn die Päonen sind ja überhaupt von den Asynarteten ausgeschlossen. Er ist ein zusammengesetztes taktwechselndes Metrum, nicht asynartetischer, sondern synartetischer Bildung. Für

den lässigen κόρδαξ der Komödie ist der Taktwechsel ganz angemessen, aber nicht für die Megaloprepeia des Aeschyleischen Chortanzes.

Es kommen nun in den genannten Strophen des Aeschylus auch ein paar Verse vor, welche lediglich aus katalektischen Ditrochäen bestehen:

⏖ ⏑ – ⏖ ⏑ – [13]
τόνδ' ἀφαιρούμενος Eum. 352.
ἐπὶ τὲ τῷ τεθυμένῳ Eum. 329.

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων Choeph. 587.

Wir haben die hier als selbständige Metren erscheinenden Bildungen bereits oben in der Verbindung mit einer trochäischen Hephthemimeres kennen gelernt und sie können auch als selbständige Verse nicht anders als dort, wo sie den ersten Theil eines Verses bildeten, aufgefasst werden, als δικατάληκτα und τρικατάληκτα τροχαϊκὰ ἀσυνάρτητα, wie denn ja auch nach der bei Victor. erhaltene Theorie der Asynarteten nicht minder trochäische Asynarteten aus 2 katalektischen Dipodien wie aus 2 katalektischen Tetrapodien zu statuiren sind. Die scheinbaren Cretici derselben können nur ἐξάσημοι διποδίαι oder βάσεις sein. Der Schol. Heph. p. 40 (zur Erläuterung des Capitels von den Päonen) theilt ein jedenfalls sehr interessantes Fragment aus der Metrik des Heliodor mit, worin es heisst: Bei den Päonen sei die Cäsur nach dem einzelnen Päon angemessen, damit die auf diese Weise entstehende ἀνάπαυσις die βάσεις παιωνικαί (das sind eben die einzelnen Päonen) zu βάσεις ἐξάσημοι mache, welche ἰσομερεῖς seien wie die anderen βάσεις (d. h. wie die sechszeitigen und dabei zweitheiligen βάσεις τροχαϊκαί, ἰαμβικαί). Dies ist der richtige Sinn der heliodorischen Stelle, deren Wortlaut folgender ist: Ἡλιώδορος δέ φησι κοσμίαν εἶναι τῶν παιωνικῶν τὴν κατὰ πόδα τομήν, ὅπως ἡ ἀνάπαυσις διδοῦσα χρόνον ἐξασήμους τὰς βάσεις ποιῇ καὶ ἰσομερεῖς ὡς τὰς ἄλλας, οἷον „οὐδὲ τῷ Κυνκάλω οὐδὲ τῷ Νυρσύλα“.

– ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

Sowohl – ⏑ – ⏑ wie – ⏑ – ist eine Basis trochaica: nach Bacchius p. 22 M. Βάσις δὲ τί ἐστι; Σύνταξις δύο ποδῶν ἢ ποδὸς καὶ καταλήξεως. Κατάληξις δὲ τί ἐστιν; Ἡ παντὸς ἐλλείποντος μέτρου τελευταία συλλαβή. Marius Victorinus p. 47 K. Graeco sermone duorum pedum copulatio basis dicitur, in qua arsis

unum, alterum thesis pedem obtinebit. quamquam in his non numquam syllaba pro integro pede in ultima dumtaxat versus parte accepta propriam impleat thesin. Die Theorie der alten Metriker weiss also von einem *ἑξάσημος* ‒ ◡ ‒, verschieden von dem *πεντάσημος* ‒ ◡ ‒; jene Silbenverbindung ist der katalektische Ditrochäus, diese der Päon. Heliodor in der angeführten Stelle lässt sich eine Verwechselung des beiderseitigen Versfusses zu Schulden kommen. Er weiss nicht mehr zu unterscheiden, wo diese Silbenverbindung das sechszeitige und wo sie das gewöhnliche fünfzeitige Mass hat.

In allen bisher genannten Metren trifft die inlautende Katalexis die geraden Stellen, denn der Inlaut zeigt nur katalektische Tetrapodien und katalektische Dipodien. Wie sich zwei oder mehrere solcher dipodischen *τομαί* zu einer einheitlichen rhythmischen Reihe verbinden, ist uns hierbei gleichgültig; sicherlich wird aber nicht überall eine jede einzelne Dipodie in der melischen Darstellung eine rhythmische Reihe, d. h. einen selbständigen Vorder-, Mittel- oder Nachsatz einer musikalischen Periode gebildet haben. Ohne die Melodie, die der *ῥυθμοποιός* den Worten gegeben, lässt sich hier nichts entscheiden.

2. Die Verbindung einer inlautenden Katalexis mit akatalektischem Auslaute heisst *μέτρον προκατάληκτον*. Hierher gehört nach Hephaestion p. 99 der als *προκατάληκτον ἐκ τροχαϊκοῦ ἐφθημιμεροῦς καὶ διμέτρου ἀκαταλήκτου* bezeichnete Anfangsvers des sapphischen Fragmentes (Bergk P. L. 4, p. 85)

ἔστι μοι κάλα πάϊς χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν
*ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν, Κλέηις ἀγαπάτα,**)
ἀντὶ τᾶς ἔγω οὐδὲ Λυδίαν πᾶσαν, οὐδ' ἔραννιαν.

Diesen drei Versen erkennt Hephaestion folgende metrische Schemata zu:

‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡ ‒   ‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡ [1]
‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ‒   ◡ ‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ‒
‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡ ‒   ‒ ◡ ‒ ◡ ‒ ◡

Eine solche Strophe wird Sappho nicht componirt haben. Ohne Zweifel lag hier dem Hephaestion ein corrupter Text vor: er hätte aber, was uns nicht mehr vergönnt ist, aus den weiter

*) Hephaestion selber nennt den auf *μορφάν* folgenden Bestandtheil ein *ἑφθημιμερὲς ἰαμβικόν*, die Lesart unserer Handschriften *Κλεῒς ἀγαπατά* kann also nicht die seinige gewesen sein. Die Aenderung *ἄγαπατά* stammt von Bentley, *Κλέηις* von Ahrens.

folgenden Versen die richtige metrische Composition erkennen können. Er sagt: *τούτων δὲ τὸ μὲν δεύτερον δῆλόν ἐστιν ἀπὸ τῆς τομῆς ὅτι οὕτως σύγκειται ἐκ τοῦ τροχαϊκοῦ διμέτρου ἀκαταλήκτου καὶ τοῦ ἑφθημιμεροῦς ἰαμβικοῦ.* Aber weshalb ist man gezwungen, die Abtheilung in Kola von der Cäsur abhängig zu machen? Schliesst man die erste Reihe mit der Silbe *μορ-*, dann ist der zweite Vers mit dem ersten isometrisch. Für das Folgende möchte ich hinter *ἐγὼ* mit Bentley eine Lücke (*οὐ θέλοιμ'*) und mit Hermann die Veränderung von *πᾶσαν* in *ἄπασαν* annehmen: dann ist *οὐδ' ἔραννα* der Rest eines vierten Verses und das Ganze bildete eine isometrisch tetrastichische Strophe oder, wenn man lieber will, zwei isometrisch distichische Strophen:

ἔστι μοι κάλα πάϊς | χρυσίοισιν ἀνθέμοισιν
ἐμφέρην ἔχοισα μορ-|φάν, Κλέηις ἀγαπατά,
ἀντὶ τᾶς ἔγω (οὐ θέλοιμ') | οὐδὲ Λυδίαν ἄπασαν,
οὐδ' ἔραννα – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Denselben prokatalektischen Vers finden wir bei Pindar Ol. 10 (11), 21:

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒
οὐδ' ἐρίβρομοι λέον|τες διαλλάξαιντο ἦθος.

Eine andere prokatalektische Form (mit katalektischer erster Dipodie) hat der Pindarische Asynartet Ol. 6, 21:

–́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏒ | –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑
μαρτυρήσω μελίφθογ|γοι δ' ἐπιτρέψοντι Μοῖσαι,

wo zu dem *δίμετρον προκατάληκτον*

–́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ [12]

noch ein akatalektisches *δίμετρον* hinzugefügt ist. Ein *δίμετρον προκατάληκτον* mit inlautender Katalexis an dritter Stelle zeigt sich Aesch. Eum. 323:

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏒
καὶ δεδορκόσιν ποινάν.

In diesen Beispielen ist nur Eine inlautende Katalexis mit akatalektischem Auslaute verbunden. Es gibt aber auch Metra, welche akatelektisch auslauten, aber im Inlaute zwei oder mehrere Katalexen haben. Auch dies sind *προκατάληκτα* dem Genus nach. Aber wie die Alten *καταληκτικά* und *δικατάληκτα* unterscheiden, so müssen wir auch zwischen *προκατάληκτα* (mit Einer inlautenden Katalexis oder Einer Prokatalexis) und zwischen *διπροκατάληκτα* (mit zwei Prokatalexen), *τριπροκατάληκτα* (mit drei Prokatalexen) unterscheiden. Diese Termini werden wir wohl gebrauchen müssen,

wenn wir auf speciellere Bildungen eingehen wollen, obgleich sie in keiner der uns vorliegenden metrischen Schriften nachweisbar sind. *Τριπροκατάληκτα* sind z. B. folgende Aeschyleische Metra:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏓

πυρδαῆ τιν' ἀπρονοίαν, καταίθουσα παιδὸς δαφοινόν Choeph. 607.

⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏓

κλῦθ'. ὁ Λατοῦς γὰρ ἶνις μ' ἄτιμον τίθησιν Eum. 324.

Alle diese prokatalektischen Bildungen sind seltener als die di- und trikatalektischen, denn gewöhnlich verbindet sich mit der inlautenden zugleich eine auslautende Katalexis.

b. Trochäen mit inlautender Brachykatalexis.

Die Mannigfaltigkeit asynartetischer Bildung ist für die Trochäen noch reicher als sie im Vorausgehenden dargestellt worden. Denn nicht blos die einfache Katalexis, welche nur den einzelnen Chronos podikos des zusammengesetzten trochäischen Taktes betrifft und zur einzeitigen Pause oder zur *τονή* einer zweizeitigen zur mehrzeitigen Länge führt, sondern auch die Brachykatalexis wird im Inlaute der trochäischen Metra angewandt. Bei der Brachykatalexis fehlt dem Metrum ein ganzer *πούς*, der Rhythmus ist aber auch hier ebenso wie bei der einfachen Katalexis ein *ὁλόκληρος*, daher muss entweder eine ganze Taktpause oder, was wohl häufiger ist, eine Dehnung der vorletzten brachykatalektischen Länge zum Umfange eines ganzen Taktes eintreten. Hephaestion p. 56 gibt als Beispiel eines trochäischen Asynarteton mit inlautender Brachykatalexis den sapphischen Vers:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ | ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑́ [17 Vict.]

δεῦρο δηῦτε Μοῖσαι | χρύσεον λιποῖσαι.

Jedes Kolon ist ein brachykatalektisches trochäisches Dimetron. Es kann zwar nicht anders sein, als dass die Metriker der Kaiserzeit manche Reihen als brachykatalektische Dimeter und Trimeter bezeichnen, welche dem Rhythmus nach keine Dimeter und Trimeter (Tetrapodien und Hexapodien), sondern übereinstimmend mit der Anzahl der *πόδες μετρικοί* tripodische und pentapodische Reihen sind, denn auch solche Reihen sind ja nach den Rhythmikern gestattet. Aber sicherlich sind die geradtaktigen Tetrapodien und Hexapodien (Dimeter und Trimeter) häufiger als die ungeradtaktigen Tripodien und Pentapodien, und eben so sicher ist auch die Ueberlieferung der Metriker, dass es brachykatalektische Dimeter und Trimeter g i b t, in denen das

Metrum einen ganzen Takt durch Silben unausgedrückt lässt. Auch gegen die Auffassung der vorliegenden Kola der Sappho als brachykatalektischer Dimeter oder Tetrapodien ist wohl schwerlich etwas einzuwenden. Wenn wir bedenken, dass der Vortrag derselben ein melischer war, so ist Messung nach vier Takten überaus natürlich; doch versteht es sich angesichts der auslautenden Doppellänge wohl ganz von selbst, dass hinter *Μοῖσαι* nicht eine dreizeitige Pause angenommen wurde, sondern die erste Länge dieses Wortes ein gedehnter, den ganzen Takt ausfüllender *χρόνος τρίσημος* war, und ebenso auch die zweite Länge des Wortes, obwohl hier auch die einzeitige Pause ebenso annehmlich erscheint:

12/8 ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩. | ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩ 𝄾

Ebenso Phoen. 1725:

παρθένου κόρας αἴ|νιγμ' ἀσύνετον εὑρών.

Aeschylus macht in seinen melischen Trochäen von dieser Art der inlautenden Brachykatalexis seltener Anwendung. Aber sie kommt vor. Ein über allem Zweifel sicher stehendes Beispiel ist Eum. 923:

ῥυσίβωμον Ἑλλά νων ἄγαλμα δαιμόνων
⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ | ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ [16]

Ebenso Py. 5, 68:

γαρύεταϊ ἀπὸ Σπάρ τας ἐπήρατον κλέος.

Wollten wir das erste der beiden Kola nach der Zahl der *πόδες μετρικοί* als eine rhythmische Reihe von drei Takten ansehen, so würde, wenn man nicht die Anmerkung S. 259 gelten lassen will, durch die an dieser Stelle der Strophe vorkommende Tripodie alle Eurhythmie gestört werden. Natürlich kann an dieser Stelle bei der Wortbrechung nur Dehnung der Länge eintreten.

Was bei diesen trochäischen Bildungen mit den gewöhnlichen Trochäen verglichen vom metrischen Standpunkte auffällt, ist der Spondeus an der ungeraden Stelle. Dies will auch der Schol. zu Heph. p. 56 sagen, wenn er zu jenen Ithyphallica der Sappho bemerkt: *Φαμὲν οὖν, ὅτι, ἐὰν ἅμα συναρτήσωμεν τὰ δύο τροχαϊκά, εὑρίσκεται ἐν τῇ τρίτῃ χώρᾳ τῇ περιττῇ σπονδεῖος, ὅπερ ἄτοπον εἰς μέτρον τροχαϊκόν* Schol. Heph. p. 213. Es sind eben diese Spondeen trochäische Katalexen, wohl zu unterscheiden von dem Spondeus der *μέτρα πολυσχημάτιστα*.

Dass eine einfache Katalexis nicht bloss am Ende, sondern auch am Anfange des Kolons vorkommen kann, hat sich oben gezeigt, z. B.

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ akatalektisches Kolon
⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ katalektische Dipodie am Ende (Dikatalexis)
⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ katalektische Dipodie am Anfange (Prokatalexis).

In derselben Weise kommt nun auch eine Brachykatalexis nicht bloss am Ende, sondern auch am Anfange des Kolons vor. Nach der Analogie von katalektisch und prokatalektisch werden wir die zu Anfang stehende Brachykatalexis passend als Probrachykatalexis bezeichnen können und das trochäische Kolon, in welchem sie vorkommt, als *προβραχυκατάληκτον*.

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ akatalektisches Kolon
⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ brachykatalektisches Kolon
⏑́ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ probrachykatalektisches Kolon. [26 bei Mar. Victor.]
ἀνταίων βροτοῖσι Choeph. 587.

Wie das prokatalektische *δίμετρον τροχαϊκόν* ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ die Umkehrung des katalektischen ist, so ist das probrachykatalektische *δίμετρον τροχαϊκόν* die Umkehrung des brachykatalektischen.

Selbstverständlich kann sich nun die anlautende brachykatalektische Dipodie ausser mit der akatalektischen auch mit der katalektischen Dipodie vereinen (es ist dies von beiden Verbindungen die häufigere)

⏑́ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ [27]
ἅτ' ἐχθρῶν ὕπερ . . . Choeph. 615

und ebenso auch mit der akatalektischen oder katalektischen Tetrapodie

⏑́ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ [22]
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε . . . Eum. 918
⏑́ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ [23]
ἐμπαίοις τύχαισι συμπνέων Agam. 186.

Zu diesen Verbindungen können dann noch weitere trochäische Elemente hinzutreten, wie dies in dem am Ende mit . . . bezeichneten Kolon der Choephoren der Fall ist.

Endlich kann die anlautende brachykatalektische Dipodie mit einer unmittelbar folgenden brachykatalektischen Dipodie verbunden sein. Dann entsteht ein *δίμετρον τροχαϊκὸν διβραχυκατάληκτον* d. h. die primäre (akatalektische) Form der Tetrapodie

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑

ist zu einer aus lauter Längen bestehenden geworden:

⏑́ ⏑́ , ⏑́ ⏑́ [26]:

jeder der vier Versfüsse ist durch eine einzige Silbe ausgedrü
die zugleich den Zeitumfang der Thesis und Arsis enthält. Le
erkennen wir ein hexapodisches Kolon dieser Bildung in
vorletzten Verse der Strophe Eum. 916:

δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν | οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν,
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε | φρούριον θεῶν νέμει,
ῥυσίβωμον Ἑλλά|νων ἄγαλμα δαιμόνων·
ᾇτ' ἐγὼ κατεύχομαι | θεσπίσασα πρευμενῶς
ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους
γαίας ἐξαμβρόξαι
φαιδρὸν ἁλίου σέλας.

⊥ ∪ ⊥ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ | ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥
⊥ ⊥ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ | ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥
⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ⊥ | ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥
′ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ | ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥
∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥
⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥
⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥

Asynartetische Iamben.

Hephaestion p. 56 führt als iambisches Metrum asyna
tischer Bildung ein δικατάληκτον ἐξ ἰαμβικῶν ἐφθημιμερῶν
(nach Victor. p. 143 Aeschrioneum genannt):

Δήμητρι τῇ πυλαίῃ | τῇ τοῦτον οὐκ Πελασγῶν Callimach. epigr. 12.

Es ist dies ein dikatalektisches Tetrametron iambicum.
haben oben gesehen, dass das katalektische Tetrametron iai
kon die dritte Thesis seines zweiten Kolons zum Umfange e
ganzen Fusses verlängert; dies geschieht nun im dikatalektisc
Tetrametron iambikon auch mit der dritten Thesis des er
Kolons:

◡̄ ⊥ ∪ ⊥ ◡̄ ⊥ ∪ ⊥ | ◡̄ ⊥ ∪ ⊥ ◡̄ ⊥ ∪ ⊻ **akatalektisch**
◡̄ ⊥ ∪ ⊥ ◡̄ ⊥ ∪ ⊥ | ◡̄ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥⎵ ⊻ **katalektisch**
◡̄ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥⎵ ⊥ | ◡̄ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥⎵ ⊻ **dikatalektisch.**

Von den vier βάσεις, in welche das iambische Tetrametron
fällt, ist die erste und dritte Basis ihrer metrischen Beschaf
heit nach ein Diiambus, die zweite und vierte Basis ein B
chius, aber ein Bakchius mit dreizeitiger und auflösbarer er
Länge und nicht von 5, sondern von 6 χρόνοι πρῶτοι:



Nach der bei Marius überlieferten Asynarteten-Theorie k
aber nicht bloss die katalektische iambische Tetrapodie, sond

auch die katalektische iambische Dipodie den Anlaut eines *ἀσυν-ἀρτητον ἰαμβικόν* bilden. Die Asynarteten dieser Art sind viel häufiger prokatalektisch als dikatalektisch, d. h. das auf die anlautende katalektische Dipodie folgende Element ist gewöhnlich akatalektisch, seltener katalektisch. So entsteht zunächst das *ἀσυνάρτητον δίμετρον προκατάληκτον*

⏑ ⏗ ⏗, ⏑ ⏗ ⏑ ⏗

Dem Metrum nach steht dies iambische *δίμετρον προκατάληκτον* dem durch einen Iambus erweiterten Dochmius nahe:

⏑ ⏖ ⏖ ⏑ – | ⏑ –,

unterscheidet sich aber von diesem durch die Unlösbarkeit seiner ersten (dreizeitigen) Länge; denn nur die zweite Länge ist auflösbar (vgl. das letzte der unten angeführten Beispiele aus Euripides), während im Dochmius gerade umgekehrt bei unaufgelöster erster Länge die zweite Länge der Auflösung widerstrebt. Es ist nicht selten in den iambischen Strophen des Aeschylus und Euripides:

βαρεῖαι καταλλαγαί Sept. 766. —
λόχου δ' ἐξέβαιν' Ἄρης,
κόρας ἔργα Παλλάδος.
σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμιοι
Φρυγῶν, ἔν τε δεμνίοις
κεράτομος ἐρημία Troad. 559 ff.

Ein iambisches *τετράμετρον προκατάληκτον* ist

⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ | ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων' ἐγένε|το μέλεος ἀθλίων γάμων.

Ganz besonders häufig sind iambische Pentapodien dieser Art:

⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗
μελαμπαγὲς αἷμα φοίνιον Sept. 737.
διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος Sept. 900.

und diese nicht blos prokatalektisch, sondern auch dikatalektisch (ein häufig vorkommender Schlussvers in den Strophen des Euripides):

⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗
δέμας γ' εἴς τιν' ἀνδρὸς εὐνάν Hiket. 810.
τεκοῦσ' ἁ τάλαινα παῖδα Hiket. 924.
δόμων πολυπόνοις ἀνάγκαις Orest. 1012.

§ 43.

Gleichförmige Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ.

Die Bestandtheile des von den Metrikern als ὁμοιοειδές bezeichneten ἀσυνάρτητον gehören einem und demselben εἶδος μετρικόν an. Es kommt nun aber vor, dass die Bestandtheile eines Metrums nicht demselben εἶδος, wohl aber demselben γένος angehören. Die Metra, welche die verschiedenen εἴδη ein und desselben γένος sind, sind ἀντιπαθῆ oder ἀντιπαθοῦντα ἀλλήλοις, z. B. Iamben und Trochäen, Anapäste und Daktylen; denn das eine εἶδος desselben γένος beginnt mit der Arsis, das andere mit der Thesis. Deshalb wird ein μέτρον oder ein Vers, dessen Bestandtheile demselben γένος angehören, aber als εἴδη dieses γένος einander entgegengesetzt sind, von den alten Metrikern ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές genannt.

Weshalb wir die ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ unter die Kategorie der gleichförmigen Metra rechnen dürfen, wird sich sogleich ergeben. Doch sei hier bemerkt, dass nicht alle ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ dahin zu zählen sind, sondern nur diejenigen, welche von den Alten als ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας bezeichnet werden. Nach der von Mar. Victor. überlieferten Theorie kann bei der Bildung asynartetischer ἀντιπαθῆ des 3- und 4-zeitigen γένος sowohl das mit dem schweren wie das mit dem leichten Takttheile anlautende εἶδος voranstehen: im 3-zeitigen gibt es iambisch-trochäische und trochäisch-iambische ἀντιπαθῆ, im 4-zeitigen anapästisch-daktylische und daktylisch-anapästische ἀντιπαθῆ. Das anlautende Element kann hier sowohl akatalektisch wie katalektisch sein, während es in den ἀσυνάρτητα μονοειδῆ stets nur katalektisch (brachykatalektisch) sein konnte.

I.

Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ ἐκ τρισήμων ποδῶν.

Asynartetische Iambo-Trochaica.

Während die iambischen und trochäischen ἀσυνάρτητα μονοειδῆ im ganzen auf die tragische Metrik beschränkt sind, haben die aus iambischen und trochäischen Bestandtheilen zusammengesetzten ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ eine viel weitere Ausdehnung. Die beiden einfachsten und ältesten Bildungen sind zwei Tetrameter, ein akatalektischer und ein katalektischer, die beiden einzigen

iambo-trochäischen Asynartete, welche Hephaestion in seinem kurzen Abrisse p. 53. 54 aufführt:

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏒ τετράμ. ἀκατάληκτον ἀσυνάρτητον

⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏒ τετράμ. καταληκτικὸν ἀσυνάρτητον.

Den ersteren soll schon Archilochus angewandt haben, wenn ihm anders die auf ihn zurückgeführten Iobakchen wirklich angehören. Aus diesen führt Hephaestion den Vers an:

Δήμητρος ἁγνῆς καὶ Κόρης | τὴν πανήγυριν σέβων.

Dasselbe Metrum bei den Komikern. Aristoph. am Ende der Vögel 1755 in zweizeiligen Strophen:

Ἕπεσθε νῦν γάμοισιν ὦ | φῦλα πάντα συννόμων
πτεροφόρ' ἐπί τε πέδον Διὸς | καὶ λέχος γαμήλιον.

Ὄρεξον, ὦ μάκαιρα, σὴν | χεῖρα καὶ πτερῶν ἐμῶν
λαβοῦσα συγχόρευσον· αἴ|ρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ.

Eupol. Frg. inc. 4 (Meineke)

ἦ πολλά γ' ἐν μακρῷ χρόνῳ | γίγνεται μεταλλαγῆ
τῶν πραγμάτων· μένει δὲ χρῆμ' | οὐδὲν ἐν ταὐτῷ ῥυθμῷ.

Das *τετράμετρον ἀσυνάρτητον ἀντιπαθὲς* katalektischer Bildung ist ebenfalls häufig in der komischen Melik, fast immer mit vorausgehenden oder folgenden katalektischen *τετράμετρα ἰαμβικά*. So in der Parodos der Wespen 248 ff., wo auf 3 hexastichische Strophen aus iambischen Tetrametern 3 hexastichische Strophen aus katalektischen *τετράμετρα ἀσυνάρτητα* nebst einer heptastichischen Epode desselben Metrums folgen:

Α. τὸν πηλὸν ὦ πάτερ πάτερ | τουτονὶ φυλάξαι.
Β. κάρφος χαμᾶθεν νῦν λαβὼν | τὸν λύχνον προβύσον.
Α. οὐκ ἀλλὰ τῳδί μοι δοκῶ | τὸν λύχνον προβύσειν.
Β. τί δὴ μαθὼν τῷ δακτύλῳ | τὴν θρυαλλίδ' ὠθεῖς,
καὶ ταῦτα τοὐλαίου σπανί|ζοντος, ὦ 'νόητε;
οὐ γὰρ δάκνει σ' ὅταν δέῃ | τίμιον πρίασθαι.

Beide Verse gehören ausserdem zu den gewöhnlichsten Metren der tragischen Melik, doch mit möglichster Vermeidung der irrationalen Arsen, die auch in den ersten hier angeführten Beispiele des Aristophanes ausgeschlossen sind. Wegen ihres häufigen Gebrauches bei Euripides werden sie beide, wie Hephaestion überliefert, mit dem Namen *Εὐριπίδειον* benannt (das akatalektische *Εὐριπίδειον τεσσαρεσκαιδεκασύλλαβον*).

Das schol. Heph. p. 202 sagt von den *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ*: *ὧν τὰ μὲν* (cod. Meermann, *τὸ μὲν* Turneb.) *πρώτης ἀντιπαθείας, ὅσον μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖ.* Die Lesart

τὰ μέν ist wahrscheinlich ganz richtig und das folgende zu schreiben: *ὅσων μιᾶς συλλαβῆς ἐκτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖται* „Von den *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* heissen die Einen *ἀντιπαθῆ* der ersten Antipatheia, bei welchen nach Auswerfung Einer Silbe das ganze Metrum zu einer Einheit gemacht wird." Die Worte *ἓν ποιεῖται* kommen mit dem überein, was Hephaestion p. 47 in seiner Definition der Asynartete durch „*ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου*" ausdrückt. Der Scholiast denkt hierbei an die in Rede stehenden iambo-trochäischen Asynartete. Die *μία συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* „die ausgeworfene oder unterdrückte Silbe" des asynartetischen *τετράμετρον ἀκατάληκτον* und *καταληκτικόν* ist aus der Mitte dieser Verse ausgeworfen; in dem auf synartetische Weise gebildeten akatalektischen und katalektischen Tetrameter iambicus ist diese Silbe vorhanden (nicht ausgeworfen):

⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́   ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́
⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́   ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏓ ⏑́ ⏑ ⏑́ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́

Bis auf die Eine *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* sind die entsprechenden synartetischen und asynartetischen Metra völlig identisch und diese nahe Verwandtschaft ist der Grund, dass Aristophanes, wie wir gesehen, auf das katalektische Tetrametron iambicum unmittelbar das katalektische Tetrametron asynartetum folgen lässt an Stellen wo er sonst nur isometrische Composition anwendet. Durch die *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* ist die metrische Continuität der Takt-Semeia unterbrochen, es fehlt zwischen der vierten und fünften Thesis die vermittelnde Arsis. Dem Rhythmus nach aber sind alle Takte *ὁλόκληροι*, an Stelle der dem Metrum fehlenden Silbe tritt eine einzeitige Pause oder da, wie wir schon an den angeführten Beispielen sehen, die Cäsur nicht überall gewahrt wird, eine Dehnung der vierten Länge zum *χρόνος τρίσημος* ein:

λαβοῦσα συγχορεῦσον· αἴ|ρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ
⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏗́   ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́

Sondern wir die anlautende Arsis ab, so haben wir in der Mitte einen katalektischen Versfuss oder eine katalektische Basis (Dipodie) und damit dieselbe Erscheinung wie oben bei den *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ προκατάληκτα* und *δικατάληκτα*

𝄽 ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏗́ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́

Wir haben uns in dem vorliegenden Schema den Taktstrich der modernen Musik anzuwenden erlaubt. Aber so verfährt weder die antike Theorie der Metrik noch die der Rhythmik, die an-

lautende Arsis wird immer mit der folgenden Thesis zu einem Takte zusammengefasst, und nach dieser Auffassung findet im Inlaute keine Katalexis statt. Das erste Kolon ist nach der metrischen Theorie ein *ἰαμβικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον*, das zweite ein *τροχαϊκὸν δίμετρον καταληκτικόν*, mithin der ganze Vers weder ein *προκατάληκτον* noch ein *δικατάληκτον*, also auch kein *ἀσυνάρτητον μονοειδές*. Aber dennoch ist er wegen der *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* ein *ἀσυνάρτητον* und zwar ein *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές*, denn seine Bestandtheile sind *ἀντιπαθοῦντα εἴδη* desselben dreizeitigen *γένος*. So die Theorie der Metrik. Die Auffassung der Rhythmik ist nicht viel anders. Nur dies sei hier bemerkt, dass die vierte Länge, welche zusammen mit der folgenden Kürze einen einzigen Takt ausmacht, durch ihre Dreizeitigkeit den rhythmischen Umfang der zweizeitigen iambischen Thesis überschreitet; sie ist nach Aristox. bei Psell. 8 ein *χρόνος ῥυθμοποιίας ἴδιος ὁ παραλλάσσων τὸ τοῦ χρόνου ποδικοῦ μέγεθος ἐπὶ τὸ μέγα*: in ihr ist zugleich der dem Metrum fehlende schwache Takttheil des folgenden Taktes enthalten. Vgl. § 24. Wir haben hier schliesslich dieselbe Erscheinung wie bei den aus Iamben bestehenden *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ*, z. B. wie im dikatalektischen Tetrameter iambicus

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⊔́ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⊔́ –́

Denn auch hier enthält die dritte (dreizeitige) Länge zugleich den Umfang der durch das Metrum nicht ausgedrückten Arsis des folgenden Iambus in sich. Aus diesem Grunde nun werden wir die von den Alten gesonderten iambischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* und iambo-trochäischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* für wesentlich ein und dasselbe ansehen müssen. Der Unterschied beruht auf der Diairesis des Metrums in *κῶλα* und *βάσεις*. Im iambischen *τετράμετρον ἀσυνάρτητον μονοειδές* ist in einer inlautenden *βάσις* der Schlusstakt unvollständig:

⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ –́ ‖ ⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ –́;

im iambo-trochäischen *τετράμετρον ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές* ist in einer inlautenden *βάσις* der Anfangsfuss unvollständig, denn vor, nicht hinter der ersten Arsis desselben fehlt die *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη*

⏑ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ‖ –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́;

in beiden Metren aber tritt an die Stelle vor der *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* bei mangelnder Cäsur eine Dehnung der vorausgehenden Länge ein.

Wir dürfen mit bestem Rechte das Fehlen dieser Silbe a eine den Anlaut der Basis betreffende Katalexis, also als ei Prokatalexis auffassen und entfernen uns nur scheinbar von d Theorie der Metriker, wenn wir das aus Iamben und Trochä bestehende ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές als ein gleichförmig iambisches Metron mit einem prokatalektischen B standtheile an inlautender Stelle ansehen. Anders fass es die alten ῥυθμοποιοί selber nicht auf. Das zeigt die Ve wendung, welche sie davon machen. Denn wie sie in ihr trochäischen Strophen τροχαϊκὰ ἀσυνάρτητα μονοειδῆ mit d τροχαϊκὰ συναρτητικά verbinden, in derselben Weise componir sie ihre iambischen Strophen aus ἰαμβικὰ συναρτητικά und den Rede stehenden ἐκ τρισήμων ποδῶν ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ; verhalten sich in der Metropöie die letzteren gerade so zu d synartetischen Iamben, wie die trochäischen ἀσυνάρτητα μονοει zu den synartetischen Trochäen. Für uns sind die ἐκ τρισήμ ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ, obwohl sie scheinbar aus Iamben u Trochäen zusammengesetzt sind, schlechthin iambische Asynarte

Eine andere Form des asynartetischen Tetrametron iaml kon ist

` ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏒ | ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒

στένουσι πύργοι, στένει | πέδον φίλανδρον· μενεῖ Sept. 290,

wo die συλλαβὴ ἐκτιθεμένη nicht wie oben nach der zweit sondern nach der ersten Basis stattfindet; ferner:

⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏒ | ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒

πόλει μὲν εὐδοξίᾳ καὶ | στρατηλάτας δορός Eur. Hik. 279

mit zwei unterdrückten Arsissilben nach der ersten und zweit Basis. Wollten wir den dreisilbigen Versfuss an zweiter Stel dieses Asynarteten für einen fünfzeitigen Päon ansehen, so wür dies gegen die Theorie Heliodors sein, welche den Päon von d Asynarteten ausschliesst. Häufig kommt das erste Kolon die beiden Verse als selbständiges μέτρον δίμετρον vor

⏑ ⏖ ⏑ ⏒ ⏖ ⏑ ⏒

βέβασιν ὦ νώνυμοι Pers. 1003
ἴδετε κακῶν πέλαγος ὦ Eur. Hik. 824.

Werden zwei solche Kola verbunden, so entsteht das Tetrametr

⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏒ | ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏒ ⏑ ⏒

τὸν ἀμφιτειχῆ λεὼν | δράκοντας ὥς τις τέκνων Sept. 289.

Endlich kommen (trikatalektische) Tetrametra vor, in den zwischen allen vier Basen die verbindende Arsissilbe fehlt:

∪ ⊥ ∪ ⊥ ⊥ ∪ ⊥ ⊥ ∪ ⊥ ⊥ ∪ ⊥
πιθοῦ θελήσας φρονή|σας τ' ἄναξ, λίσσομαι Soph. Oed. R. 649.
ἔμελψεν. ἁγνὰ δ' ἀταύ|ρωτος αὐδᾷ πατρός Agam. 244.

Häufiger als Tetrameter sind die *κατ' ἀντιπάθειαν* gebildeten asynartetischen Trimetra iambika. Die einfachste Form ist

∪ ⊥ ∪ ⊥ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ akatalektisch
∪ ⊥ ∪ ⊥ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ⊥ katalektisch,

die letztere vom schol. Av. 936 als *ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσιως καὶ τροχαϊκοῦ ἰθυφαλλικοῦ* bezeichnet.

ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλάνορες Agam. 412.
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν Agam. 219.

Findet im iambischen Trimetron auch vor der dritten Basis eine *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* statt, so entsteht die Form

∪ ⊥ ∪ ⊥ ⊥ ∪ ⊥ ⊥ ∪ ⊥
βίᾳ χαλινῶν δ' ἀναύδῳ μένει Agam. 238.
λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας Agam. 403.

Dass von allen diesen scheinbaren Cretici oder trochäischen Dimetern die *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* durch Verlängerung der vorhergehenden Länge zum *τρίσημος* oder bei einer stattfindenden Cäsur durch eine einzeitige Pause ergänzt wird, ist oben bereits gesagt.

In den bisher aufgeführten Bildungen war die schliessende trochäische Dipodie eine katalektische. Sie kann aber auch brachykatalektisch sein in der Form eines Spondeus oder (wegen der *συλλαβὴ ἀδιάφορος*) Trochäus:

∪ ⊥ ∪ ⊥ ⊥ ⊥
ἐμοῦ κλύων θεσμόν Eum. 391.

Ein solches Kolon ist weiter nichts als ein katalektisches iambisches Dimetron mit einem in der Mitte unterdrückten leichten Taktheile.

Iambische *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* mit anlautender katalektischer Basis. Wir haben oben gesehen, dass es iambische *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* gibt, welche mit einer katalektischen *βάσις ἰαμβική* anlauten, deren erste Länge zum *τρίσημος* gedehnt ist. Mit dieser Art asynartetischer Bildung kann die in Rede stehende *ἀντιπάθεια* verbunden werden. Alsdann gestaltet sich das *τετράμετρον ἀντιπαθές*

∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ | ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ⊥

zu folgendem mit scheinbarem Bakchius anlautenden Tetrameter

∪ ⊥ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ | ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ⊥

κλόνους λογχίμους τε καὶ | ναυβάτας ὁπλισμούς Agam. 404.
λέγοιμ' ἂν φρόνημα μὲν | νηνέμου γαλάνας Agam. 788.
πατρῴους δόμους ἑλόν-|τες μέλεοι σὺν ἀλκᾷ Sept. 877.

3/8 ♪ | ♩. ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. | ♩ ♪ ♩ ♪ ♩. ♩

Gewöhnlich folgt alsdann die von den Alten als *ἀντικάξ* bezeichnete Formation unmittelbar auf die anlautende kata tische *βάσις ἰαμβική* (nicht wie in den vorliegenden Versen an dritter Stelle), d. h. die den Charakter des *μέτρον ἀντικα* bedingende *συλλαβὴ ἐκτιθεμένη* ist auch nach der zweiten Lä der anlautenden Basis ausgefallen. Der vorausgehende Te meter

∪ ⊥ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ | ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥

formt sich dann zu folgendem um

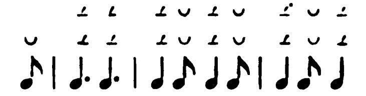
∪ ⊥ ⊥ ⊥ ∪ ⊥ | ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥
τὸν ὦ τᾶν πυρφόρων | ἀστραπᾶν κράτη νέμων Oed. R. 200.

Diese Bildung ist eine in den dramatischen Cantica sehr belie Umformung des iambischen Trimeters, häufiger mit katalektisch als mit akatalektischem Ausgange:

∪ ⊥ ⊥ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥
∪ ⊥ ⊥ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ⊥

τέλειαι γὰρ παλαιφάτων ἆραι Sept. 766.
τὸν ἱππευτάν τ' Ἀμαζόνων στρατόν Herc. fur. 408.
ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις Aves 629.
ἰὼ γᾶ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων Troad. 1302.
ἀκασκαῖον δ' ἄγαλμα πλούτου Agam. 740.
γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν Choeph. 630.
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος Sept. 289.
παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι Agam. 195.
τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν; Trach. 140.
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά Antig. 856.

Hier folgen im Anfange drei den Ictus tragende Längen einander, die beiden ersten dreizeitig, die dritte zweizeitig. Vers bildet das genaue Analogon des mit einem Spondeus lautenden *τροχαϊκὸν ἀσυνάρτητον*, mit einer *συλλαβὴ ἐκτιθεμ* nach der ersten und nach der zweiten Thesis, die wohl übe durch Verlängerung der vorausgehenden Länge zum *τρίση* ergänzt wird.



Keine der drei ersten Längen ist eine syllaba anceps, ein Beweis, dass jede eine Thesis ist (nicht eine Arsis, wie Hermann für die dritte, Böckh für die zweite Länge annimmt). Keine der beiden ersten Längen ist auflösbar (denn sie sind *τρίσημοι*), wohl aber die dritte, wie in dem oben an vierter Stelle aus Euripides' Troades angeführten Verse (denn sie ist *δίσημος*). Wie der Vers

θεοὺς ἔτι σκῆπτρα τἀμὰ τρίψειν

⏑ – ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – –

(nach schol. Av. 936) ein *ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως (ἀκαταλήκτου) καὶ τροχαϊκοῦ* ist, so ist der Vers

⏑ – –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

ein *ἀσυνάρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καταληκτικῆς καὶ τροχαϊκοῦ (διμέτρου)*. Die antike Theorie statuirt ja die *βάσις καταληκτική* nicht bloss für den Auslaut, sondern auch für den Inlaut des Verses, wie wir oben gesehen haben. Dass die *βάσις ἰαμβικὴ καταληκτική* nicht Eine, sondern zwei Thesen hat, wird freilich von den Metrikern nicht überliefert, steht aber durch die rhythmische Tradition fest. Will man uns einwenden, dass eine iambische *βάσις καταληκτικη* eine schliessende syllaba anceps haben müsse, so antworten wir, dass dies freilich im Auslaute, aber nicht im Inlaute des Verses der Fall ist. In der abweichenden Auffassung des in Rede stehenden Asynarteten, welche das schol. zu Av. 629 (*ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις*) gibt: *ἀσυνάρτητον ἐξ ἀναπαιστικοῦ πενθημιμεροῦς αἰολικοῦ, διὰ τὸ ἔχειν τὸν πρῶτον πόδα ἴαμβον, καὶ τροχαϊκοῦ ὁμοίου πενθημιμεροῦς*

⏑ – – – ⏑	– ⏑ – ⏑ –
πενθ. ἀναπαιστικὸν αἰολικόν	*πενθ. τροχαϊκόν*

spricht sich durchaus nicht die Auffassung der älteren Metriker aus; denn Hephaestion kennt nur *αἰολικὰ δακτυλικά*, keine *αἰολικὰ ἀναπαιστικά*, die erst spätere Metriker (wie Tricha) nach Analogie der ersteren statuiren; am allerwenigsten kann aber eine Silbenverbindung wie ⏑ – – – ⏑ von Hephaestion als ein *ἀναπαιστικὸν αἰολικόν* aufgefasst sein.

Asynartetische Trochaeo-Iambica.

Als ein aus einer trochäischen und einer iambischen Reihe bestehendes *ἀσυνάρτητον κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν* führt Hephaestion p. 54 einen angeblich aus einem vollständigen tro-

chäischen Dimetron und einem unvollständigen iambischen D
metron bestehenden Vers an:

⏊ ⏑ ⏊ ⏑̄ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑̄ | ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊
ἐμφέρῃν ἔχοισα μορφὰν | Κλεηὶς ἀγαπατά.

Wir haben aber schon S. 317 nachgewiesen, dass dieser Ve
vielmehr ein prokatalektisches *τροχαϊκὸν ἀσυνάρτητον μονοειδε*
ist, eine Auffassung, die ja Hephaestion an jener Stelle ebenfal
für zulässig hält. Ueberhaupt ist die Verbindung eines akatale
tischen mit dem leichten Takttheile auslautenden und eines ebe
falls mit dem leichten Takttheile anlautenden Kolons zu eine
Verse eine rhythmische Unmöglichkeit. Nur dann kann ma
von der Verbindung eines trochäischen mit einem iambische
Elemente reden, wenn das erstere brachykatalektisch ist. Es kan
nun in der That nach der bei Mar. Victor. erhaltenen Theori
der Asynarteten sowohl eine trochäische brachykatalektische Di
podie wie Tetrapodie mit jedem der von ihr für die Asynarteten
bildung statuirten Elemente vereint werden. Die trochäisch
Brachykatalexis hat in diesem Falle ebenso, wie wir es sonst be
den Asynarteten gefunden, die Form der Doppellänge und is
ebenso wie dort zu messen, d. h. sie stellt eine durch Dehnun
der ersten Silbe zu erreichende trochäische Dipodie dar. Folg
nun auf einen solchen Spondeus ein Iambus, so bildet die zweit
Länge des Spondeus zusammen mit der folgenden Kürze de
Iambus einen 3-zeitigen Takt:

⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊ | ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ brachykat. Tetrap. mit Iamben.
⏊ ⏊ | ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ brachykat. Dipodie mit Iamben.

Von einer Verbindung nach Art des ersten dieser beiden Vers
weiss ich kein Beispiel, Verbindungen der zweiten Art (mi
anlautender brachykatal. Dipodie) würden der Silbenform nach
identisch sein mit einer solchen iambischen Reihe, welche mi
einer Länge anlautet:

– ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊.

Es ist nun durchaus nicht unmöglich, dass die anlautende Läng
mancher scheinbar iambischer Metra dem rhythmischen Werth
nach kein Auftakt, sondern ein vollständiger 3-zeitiger Takt ist
Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich in dieser Weise di
scheinbaren Iamben in der ersten Strophe des zweiten Perser
Chores auffasse v. 550 ff.:

στρ. Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,
Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως | βαρίδεσσι ποντίαις, κτλ.
ἀντ. νᾶες μὲν ἄγαγον, τοτοῖ,
νᾶες δ' ἀπώλεσαν, τοτοῖ,
νᾶες πανωλέθροισιν ἐμβολαῖς | διὰ δ' Ἰαόνων χέρας.
⏊ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊
⏊ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊
⏊ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ | ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊.

Das sind nicht Iamben, sondern Trochäen mit unterdrückter Senkung nach dem ersten schweren Takttheile, oder, nach der Terminologie der Metriker, trochäisch-iambische ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ. Der höchst gewichtvolle Nachdruck, der auf dem Anfange der Metra liegt (das dreimalige Ξέρξης und analog in der Antistrophe das dreimalige νᾶες) verstattet nicht, denselben als leichten iambischen Auftakt zu fassen: das wäre ganz gegen die Aeschyleische Manier, bei dem ohnehin ein so constant gewahrter langer iambischer Auftakt in den melischen Strophen unerhört ist. So fasste auch Th. Bergk (nach mündlicher Mittheilung) diese Verse auf. — Dieselben prokatalektischen Trochäen scheinen auch bei Euripides Helen. 192. 193 vorzukommen:

Ἑλλανίδες κόραι ⏊ ⏊, ⏑ ⏊ ⏑ ⏊
ναύτας Ἀχαιῶν ⏊ ⏊, ⏑ ⏊ ⏊ (mit Brachykatalexis),

ebenso v. 229:

φεῦ φεῦ, τίς ἢ Φρυγῶν | ἢ τίς Ἑλ|λανίας ἀπὸ χθονός
⏊ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ | ⏊ ⏑ ⏊ | ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊

Das trochäische und iambische Metrum nach den Formen seiner Basen.

Es lässt sich die Theorie der vielgestaltigen iambischen und trochäischen Metrums sehr vereinfachen, wenn wir uns streng an die βάσεις des Metrums anhalten und auf diese die „quadripartita ratio metrorum" Akatalexis, Katalexis, Prokatalexis und Dikatalexis anwenden. Die **akatalektische**, trochäische und iambische Basis ist der Ditrochäus und Diiambus

⏊ ⏑ ⏊ ⏑   ⏑ ⏊ ⏑ ⏊

Die **katalektische** Basis verliert die letzte Arsis

⏊ ⏑ ⏊   ⏑ ⏊ ⏊

Die **prokatalektische** Basis verliert die erste Arsis

⏊ ⏊ ⏑   ⏊ ⏑ ⏊

Die dikatalektische Basis verliert sowohl die letzte wie erste Arsis

˙⏊ ⏊ ⏊ ⏊.

Βάσις	τροχαϊκή	ἰαμβική
ἀκατάληκτος	⏊ ◡ ⏊ ◡	◡ ⏊ ◡ ⏊
καταληκτική	⏊ ◡ ⏊	◡ ⏊ ⏊
προκατάληκτος	⏊ ⏊ ◡	⏊ ◡ ⏊
δικατάληκτος	⏊ ⏊	⏊ ⏊

Die synartetischen Trochäen und Iamben haben entw lauter akatalektische Basen, oder sie nehmen im Schlusse katalektische (die Trochäen auch die dikatalektische) Basis

⏊ ◡ ⏊ ◡ | ⏊ ◡ ⏊ ◡ | ⏊ ◡ ⏊ ◡ ◡ ⏊ ◡ ⏊ | ◡ ⏊ ◡ ⏊ | ◡ ⏊ ◡ ⏊
⏊ ◡ ⏊ ◡ | ⏊ ◡ ⏊ ◡ | ⏊ ◡ ⏊ ◡ ⏊ ◡ ⏊ | ◡ ⏊ ◡ ⏊ | ◡ ⏊ ⏊
⏊ ◡ ⏊ ◡ | ⏊ ◡ ⏊ ◡ | ⏊ ⏊

Die asynartetischen Trochäen und Iamben nehmen nicht t die katalektische, sondern auch die prokatalektische und dik lektische Form der Basis an, ohne Rücksicht auf Inlaut Auslaut, nur dass die iambischen Metren die prokatalekti und dikatalektische Form der Basis nicht am Anfange h können, denn alsdann würden sie aufhören, ein iambisches der Arsis anlautendes) Metrum zu sein.

Asynartetische Trochaica mit katalekt. Basis im Inlaut

. ⏊ ◡ ⏊ | ⏊ ◡ ⏊ ◡ |
⏊ ◡ ⏊ | ⏊ ◡ ⏊ |

Asynartetische Trochaica mit prokatalektischer Basis

⏊ ◡ ⏊ ◡ | ⏊ ⏊ ◡
⏊ ⏊ ◡ | ⏊ ◡ ⏊ ◡

Asynartetische Trochaica mit dikatalektischer Basis

⏊ ◡ ⏊ ◡ | ⏊ ⏊ | ⏊ ◡ ⏊ ◡ | ⏊ ◡ ⏊
⏊ ⏊ | ⏊ ◡ ⏊ ◡ | ⏊ ◡ ⏊

Asynartetische Iambica mit katalektischer Basis im Inla

◡ ⏊ ◡ ⏊ | ◡ ⏊ ⏊ | ◡ ⏊ ◡ ⏊ | ◡ ⏊ ⏊
◡ ⏊ ⏊ | ◡ ⏊ ◡ ⏊

Asynartetische Iambica mit prokatalektischer Basis

◡ ⏊ ◡ ⏊ | ⏊ ◡ ⏊ | ◡ ⏊ ◡ ⏊
◡ ⏊ ◡ ⏊ | ⏊ ◡ ⏊ | ⏊ ◡ ⏊

zugleich mit katalektischer und prokatalektischer Basis

◡ ⏊ ⏊ | ⏊ ◡ ⏊ | ◡ ⏊ ◡ ⏊

Asynartetische Iambica mit dikatalektischer Basis

⏑ ⏊ ⏑̆ ⏊ | ⏊ ⏊

zugleich mit katalektischer und dikatalektischer Basis

⏑ ⏊ ⏊ | ⏊ ⏊

Iamben mit prokatalektischer (– ⏑ –) und dikatalektischer Basis (– –) heissen stets *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ*; haben sie im Inlaut katalektische Basis (⏑ – –) mit akatalektischer und katalektischer verbunden, so heissen sie *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ*.

II.

§ 44.

Ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ ἐκ τετρασήμων ποδῶν.

Anapaesto-Dactylica.

Von den beiden Arten der *ἀντιπαθῆ*, welche die Metriker für das *γένος τετράσημον* statuiren, den anapästisch-daktylischen und den daktylisch-anapästischen Metra, vermögen wir die letzteren nicht nachzuweisen, obwohl sich eine, dem oben besprochenen Trochaeo-Iambicon analoge Verbindung eines brachykatalektischen Dactylicons mit einem folgenden Anapaesticon an sich recht gut als möglich denken liesse. Auch die anapästisch-daktylischen Asynarteten sind nicht häufig. Bildungen dieser Art ergeben sich nämlich, wenn die oben angeführten asynartetischen Daktylen durch anlautende Anakrusis erweitert werden. So würde dem Rhythmus des daktylischen Elegeions

⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊

durch Hinzufügung einer Anakrusis das anapästisch-daktylische *ἀσυνάρτητον*

– ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊

entsprechen. Wir finden dasselbe als Anfang eines ungleichförmigen Metrons bei Pindar

Ol. 13, 17 ὧραι πολυάνθεμοι ἀρ|χαῖα σοφίσμαθ', ἅπαν δ' ‖ εὑρόντος ἔργον.

Zahlreicher als mit der anlautenden katalektischen Tripodie waren bei den asynartetischen Daktylen die mit der katalektischen Dipodie beginnenden Bildungen. Ihnen analog steht das anapästisch-daktylische Asynarteton

– ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊ ⏑ ⏑ ⏊

Nem. 6, 19 καὶ πεντάκις Ἰσθμοῖ στεφανωσάμενος.

Häufig werden bei den asynartetischen Daktylen katalektische Dipodien mehrmals hinter einander zu längeren Perioden wiederholt. Analog steht denselben als anapästisch-daktylisches Asynarteton die lang ausgedehnte oktametrische Periode Soph. Electr. 832

_ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ | ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ | ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ | ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗ ⏗

εἰ τῶν φανερῶς οἰχομένων | εἰς Ἀίδαν ἐλπίδ᾽ ὑποί|σεις, κατ᾽ ἐμοῦ τακομέ-
νας | μᾶλλον ἐπεμβάσει.

Halten wir die rhythmische Bedeutung der asynartetischen Bildung fest, so werden wir die von den Alten sogenannten anapästisch-daktylischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* in derselben Weise als wesentlich identisch mit den anapästischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* zu fassen haben, wie oben die iambisch-trochäischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* mit den iambischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ*. Wie berechtigt diese den Einblick in die metrische Bildung so sehr vereinfachende Auffassung ist, zeigt sich insbesondere an dem vorliegenden asynartetischen Hypermetron der Sophokleischen Elektra. Denn es ist wahrscheinlich nichts anderes als ein aus 4 Tetrapodien bestehendes anapästisches Hypermetron, in welchem für den ganzen Inlaut die Anakrusis der dipodischen Basen unterdrückt sind:

_ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ¦ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ¦ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ | ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗
_ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗, ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗, ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗, ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗ ⏗

Hiernach wird auch über die Messung des auslautenden *ἐπεμβάσει* kein Zweifel obwalten: die vorletzte Silbe muss gleich der vorletzten Silbe eines katal. anapästischen Hypermetrons eine den Ictus tragende 4-zeitige Länge sein.

Endlich gestaltet sich das katalektische anapästische Tetrametron durch Unterdrückung des leichten Takttheiles in der Mitte des Verses zu folgendem *ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές*:

⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗

Alcm. 34 καὶ ποικίλον ἶκα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὀλετῆρα.
Ibyc. 3 φλεγέθων, ἅπερ κατὰ νύκτα μακρὰν | σείρια παμφανόωντα.

Wir schliessen diesen Abschnitt, indem wir nochmals die Identität der anapästisch-daktylischen und iambisch-trochäischen *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ* mit den anapästischen und iambischen *ἀσυνάρτητα μονοειδῆ* hervorheben. Ist nämlich in einem anapästischen oder iambischen Metrum bloss der inlautende schwache Takttheil einer dipodischen Basis unterdrückt, so wird es *ἀσυνάρτητον μονοειδές* genannt; ist der anlautende schwache Takttheil einer dipodischen

Basis oder einer ganzen Reihe unterdrückt, so heisst es ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές.

§ 45.

Ueberblick der antiken Asynarteten-Theorie.

Wir lassen nunmehr im Zusammenhange die Tradition der Alten über die μέτρα ἀσυνάρτητα folgen.

Schol. Heph. p. 201. Ἰστέον δὲ ὅτι ἀσυνάρτητα γίνεται τὰ πάντα ξδ'. τὰ γὰρ ὀκτὼ μέτρα τοῖς ὀκτὼ μέτροις τουτέστιν ἑαυτοῖς ἐπιπλεκόμενα, τὰ ξδ' ταῦτα γίνεται. Mar. Vict. p. 104 K. Cum metrorum principalium quae catholice excepto rhythmo paeonico recipienda sunt, octo genera censeantur, si quis ea octies multiplicet, octona metra octies multiplicata efficient differentias LXIIII. Et ut exemplo id apertius clareat: si quis iambicum aut iambico coniungat aut trochaico et deinceps ceteris i. e. dactylico, anapaestico, choriambico, antispastico et ionicis duobus, fient harum permixtionum differentiae octo. Pari ratione si sit trochaicum ceteris metris, ut supra de iambico diximus coniugatum, fient aliae differentiae octo. Ac deinceps si per omnia pedum genera similiter fiat ista coniugationis multiplicatio, non dubie clarum erit effici differentias LXIIII in omni octo metrorum principalium summa.

Zu Grunde gelegt sind die μέτρα πρωτότυπα mit Ausnahme des päonischen, „excepto rhythmo paeonico", wie Marius ausdrücklich hinzufügt, also folgende acht: 1) δακτυλικόν, 2) ἀναπαιστικόν, 3) τροχαϊκόν, 4) ἰαμβικόν, 5) χοριαμβικόν, 6) ἀντισπαστικόν, 7) ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος, 8) ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος. Wir haben diese Prototypa nach der Anordnung des Heliodor mit dem δακτυλικόν beginnend aufgezählt, nur dass wir dem τροχαϊκόν vor dem ἰαμβικόν seinen Platz eingeräumt haben.

Ein jedes der 8 Prototypa soll also mit jedem der 8 Prototypa zu Einem μέτρον verbunden werden: das δακτυλικόν zunächst wiederum mit einem δακτυλικόν, dann mit einem ἀναπαιστικόν, dann mit einem τροχαϊκόν, dann mit einem ἰαμβικόν, dann mit einem χοριαμβικόν, dann mit einem ἀντισπαστικόν, dann mit einem ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος, dann mit einem ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος verbunden. In gleicher Weise soll das ἀναπαιστικόν mit jedem der 8 Prototypa verbunden werden; dann das τροχαϊκόν, und so fort bis zum ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος. So erhalten wir in

der That 64 Arten von Metren, die — nach dem Schol. Heph. — die verschiedenen Kategorien der *μέτρα ἀσυνάρτητα* sind.

Der Scholiast theilt nun weitergehend die zu Grunde gelegten 8 Prototypa in 2 Klassen: *μέτρα τετράσημα* und *μέτρα ἑξάσημα*; die *τετράσημα* umfassen die Daktylen und Anapästen; die *ἑξάσημα* alle übrigen, auch die Trochäen und Iamben, die hier nach *τροχαϊκαὶ* und *ἰαμβικαὶ βάσεις ἑξάσημοι* gemessen werden. Er sagt:

> *ἀπὸ τῶν ἑξασήμων μὲν λϛ', ἑξάκις γὰρ τὰ ἓξ λϛ'·*
> *τῶν δὲ τετρασήμων τέσσαρα·*
> *τὰ λεγόμενα ἐπισύνθετά ἐστι κδ', ἃ καὶ αὐτά ἐστι τῶν ἀσυναρτήτων.*

So lautet die richtige handschriftliche Ueberlieferung, welche in den Gaisfordschen Ausgaben verkehrter Weise folgendermassen verändert ist:

> *τῶν δὲ τετρασήμων ἐστὶν κδ', καὶ τέσσαρα τὰ λεγόμενα ἐπισύνθετα, ἃ καὶ αὐτὰ κτέ.*

Es ist diese Aenderung um so unbegreiflicher, als auch im weiteren Fortgange des Scholions noch einmal die Angabe gemacht wird: „*ἐπισύνθετα δὲ κδ'*“, eine Angabe, welche Gaisford in völligem Widerspruch mit jener seiner Aenderung nicht angetastet hat. Durch Wiederherstellung des richtigen Textes werden wir nun mit folgender Classification der 64 *μέτρα ἀσυνάρτητα* bekannt:

1) *Μέτρα ἀσυνάρτητα*, welche aus der Combination der beiden *μέτρα τετράσημα* hervorgehen. Deren gibt es „*τέσσαρα*“, denn jedes *μέτρον τῶν τετρασήμων* wird mit jedem *μέτρον τῶν τετρασήμον* verbunden, also

1. *ἐκ δακτυλικοῦ μὴ τελείου ὄντος* } *καὶ δακτυλικοῦ*
2. *ἐξ ἀναπαιστικοῦ μὴ τελείου ὄντος* }
3. *ἐκ δακτυλικοῦ μὴ τελείου ὄντος* } *καὶ ἀναπαιστικοῦ.*
4. *ἐξ ἀναπαιστικοῦ μὴ τελείου ὄντος* }

Der Zusatz *μὴ τελείου ὄντος* ergiebt sich aus dem S. 340 erläuterten Schol. Heph.

2) *Μέτρα ἀσυνάρτητα*, welche aus der Combination der 6 *μέτρα ἑξάσημα* (einschliesslich der *τροχαϊκά* und *ἰαμβικά*) hervorgehen. Deren gibt es „36“, denn jedes der 6 *ἑξάσημα* wird in sechsfacher Weise mit jedem der 6 *ἑξάσημα* verbunden.

1. ἐκ τροχαϊκοῦ
2. ἐξ ἰαμβικοῦ
3. ἐκ χοριαμβικοῦ
4. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
5. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ᾽ ἐλάσσονος
6. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ τροχαϊκοῦ

7. ἐκ τροχαϊκοῦ
8. ἐξ ἰαμβικοῦ
9. ἐκ χοριαμβικοῦ
10. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
11. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ᾽ ἐλάσσονος
12. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ ἰαμβικοῦ

13. ἐκ τροχαϊκοῦ
14. ἐξ ἰαμβικοῦ
15. ἐκ χοριαμβικοῦ
16. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
17. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ᾽ ἐλάσσονος
18. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ χοριαμβικοῦ

19. ἐκ τροχαϊκοῦ
20. ἐξ ἰαμβικοῦ
21. ἐκ χοριαμβικοῦ
22. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
23. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ᾽ ἐλάσσονος
24. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ ἀντισπαστ.

25. ἐκ τροχαϊκοῦ
26. ἐξ ἰαμβικοῦ
27. ἐκ χοριαμβικοῦ
28. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
29. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ᾽ ἐλάσσονος
30. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ ἰωνικοῦ ἀπ᾽ ἐλ.

31. ἐκ τροχαϊκοῦ
32. ἐξ ἰαμβικοῦ
33. ἐκ χοριαμβικοῦ
34. ἐξ ἀντισπαστικοῦ
35. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ᾽ ἐλάσσονος
36. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος

} μὴ τελείου ὄντος καὶ ἰων. ἀπὸ μείζ.

3) Eine dritte Klasse bilden die sogenannten *Ἐπισύνθετα*, en es, wie der Schol. sagt, 24 gibt. Dem Schol. zufolge entłen sie, wenn man jedes der beiden *μέτρα τετράσημα* (Daktylen l Anapästen) mit jedem der 6 *ἑξάσημα* (Trochäen, Iamben, ›riamben, Antispaste, Ionici a maiore, Ionici a minore) und ʒekehrt jedes der 6 *ἑξάσημα* mit jedem der beiden *εἴδη* des ος *τῶν τετρασήμων ποδῶν*, dem *δακτυλικὸν* und dem *ἀναπαι-*

στικόν combinirt. So ergeben sich 24 Combinationen, deren jede ἀσυνάρτητον ἐπισύνθετον genannt wird, auch wenn das erste Kolon ein akatalektisches ist.

1. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
2. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰαμβικοῦ
3. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ
4. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ
5. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
6. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος.

7. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
8. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰαμβικοῦ
9. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ
10. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ
11. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
12. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος.

13. ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ δακτυλικοῦ
14. ἐξ ἰαμβικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
15. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
16. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
17. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ δακτυλικοῦ
18. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ δακτυλικοῦ.

19. ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
20. ἐξ ἰαμβικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
21. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
22. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
23. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ ἀναπαιστικοῦ
24. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ ἀναπαιστικοῦ.

Zu dieser Eintheilung der Asynarteten fügt der Schol. Heph. a. a. O. eine zweite, noch weiter ins Einzelne eingehende Eintheilung hinzu:

Ἔτι καὶ θάτερον τρόπον τούτων
μονοειδῆ μέν ἐστιν ὀκτώ· μονοειδὲς δὲ λέγεται ἀσυνάρτητον οἷον τὸ ἐλεγειακόν.
ὁμοιοειδῆ δὲ ὀκτώ· οἷον ὅταν τὰ ἰαμβικὰ μὴ τέλεια ὄντα χοριαμβικοῖς ἢ ἀντισπαστικοῖς ἐπιφέρηται ἢ τροχαϊκὰ ἰωνικοῖς, ἢ ἐναλλάξ.
ἐπισύνθετα δὲ κδ'.
ἀντιπαθῆ κδ', ὧν
τὰ μὲν τῆς πρώτης ἀντιπαθείας ὅσων μιᾶς συλλαβῆς ἐπιτιθεμένης τὸ ὅλον ἓν ποιεῖ·
⟨τὰ δὲ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας.⟩

Von diesen 4 Klassen sind uns die an dritter Stelle genannten 24 ἐπισύνθετα bereits aus der vorhergehenden Eintheilung bekannt. Die drei übrigen Klassen, die μονοειδῆ, ὁμοιοειδῆ und ἀντιπαθῆ fallen also mit denjenigen Asynarteten zusammen, welche

oben als *ἀσυνάρτητα ἐκ τετρασήμων* und *ἀσυνάρτητα ἐξ ἑξασήμων* bezeichnet wurden. Unter ihnen sind die 8 *ὁμοιοειδῆ* am leichtesten zu verstehen, denn der Scholiast hat in der von ihm gegebenen Definition der *ὁμοιοειδῆ* die 8 Formen derselben durch Angabe der Bestandtheile im Einzelnen vollständig aufgeführt:

1. Choriamben und Iamben
2. Antispasten und Iamben
3. Ionici a mai. und Trochäen
4. Ionici a min. und Trochäen

oder umgekehrt, d. i.

5. Iamben und Choriamben
6. Iamben und Antispasten
7. Trochäen und Ionici a mai.
8. Trochäen und Ionici a min.

Diese Zusammensetzungen kommen auch unter den nicht asynartetischen Prototypa vor p. 43, wo sie ebenfalls wie hier mit dem Namen *ὁμοιοειδῆ* bezeichnet werden, nämlich

1. *χοριαμβικὸν ἐπίμικτον πρὸς τὰς ἰαμβικὰς* (sc. *διποδίας*) Heph. c. 9.
2. *ἀντισπαστικὸν ἐπίμικτον πρὸς τὰς ἰαμβικάς* Heph. c. 10.
3. *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος ἐπίμικτον πρὸς τὰς τροχαϊκάς* Heph. c. 11.
4. *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος ἐπίμικτον πρὸς τροχαϊκὰς διποδίας* Heph. c. 12.

Dass in unserer Stelle jedes dieser 4 Metra doppelt gezählt ist, je nachdem von seinen Bestandtheilen bald der eine, bald der andere voransteht (z. B. entweder Choriamben und Iamben, oder Iamben und Choriamben), begründet keinen Unterschied zwischen den asynartetischen und den nicht asynartetischen *ὁμοιοειδῆ*. Den wirklichen Unterschied bezeichnet der Schol. Heph. durch den bei den asynartetischen *ὁμοιοειδῆ* gebrauchten Zusatz „*μὴ τέλεια ὄντα*“. Ein nicht asynartetisches *ὁμοιοειδές* hat im Inlaute stets vollständige Dipodien, z. B. das *χοριαμβικόν*

ἐκ ποταμοῦ | 'πανέρχομαι | πάντα φέρουσ|α λαμπρά.

Der Begriff des asynartetischen *ὁμοιοειδές* besteht darin, dass im Inlaute desselben eine unvollständige Dipodie enthalten ist, z. B.

ὄλβιε γαμ|βρέ, σοὶ μὲν | δὴ γάμος ὡς | ἄραο.

Oder: ist das erste Kolon eines *μέτρον ὁμοιοειδές* ein akatalektisches, so ist dieses ein nicht asynartetisches *ὁμοιοειδές*; ist das erste Kolon ein katalektisches, so ist das *ὁμοιοειδές* ein *ἀσύναρτητον*.

Hiermit hat sich nun zugleich die Bedeutung der 8 *μονοειδῆ ἀσυνάρτητα* ergeben. Die asynartetischen *μονοειδῆ* sind dasselbe

wie die unter den Prototypa behandelten nichtasynartetischen μονοειδῆ oder καθαρά, nur mit dem Unterschiede, dass im Inlaute des μονοειδὲς ἀσυνάρτητον ein μὴ τέλειον μέρος vorkommt. Dies drückt der Scholiast dadurch aus, dass er als das Musterbeispiel der μονοειδῆ ἀσυνάρτητα das δακτυλικὸν ἐλεγειακόν anführt, dessen erstes Kolon eine katalektische Tripodie ist.

Auf die 24 ἐπισύνθετα lässt der Scholiast die Erwähnung der 24 ἀντιπαθῆ als letzte Asynartetenklasse folgen. Dieselbe zerfällt in 2 engere Kategorien; die hierüber handelnde Stelle unsers Scholions ist unvollständig überliefert, denn sie nennt nur die erste Kategorie: ἀντιπαθῆ κδ', ὧν τὰ μὲν (τῆς) πρώτης ἀντιπαθείας; es fehlen die Worte τὰ δὲ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας. Wir lernen dies aus dem Scholion zu Hephaest. p. 208, welches im Cod. Saibant. folgendermassen lautet:

> πρώτην ἀντιπάθειαν λέγει τὴν ἐν τοῖς ἁπλοῖς κοσὶ τουτέστι τοῖς δισυλλάβοις καὶ τρισυλλάβοις ἐναντιότητα. δευτέραν δὲ ἀντιπάθεια τὴν ἐν τοῖς συνθέτοις, λέγω δὴ τὴν ἐν τοῖς τετρασυλλάβοις.

Hiernach sind ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης ἀντιπαθείας diejenigen von den 24 ἀντιπαθῆ, deren Bestandtheile aus 2- und 3-silbigen Versfüssen, d. i. aus Trochäen, Iamben, Daktylen Anapästen bestehen. Solcher ἀντιπαθῆ gibt es 4, nämlich

1. ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἀναπαιστικοῦ
2. ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ δακτυλικοῦ
3. ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἰαμβικοῦ
4. ἐξ ἰαμβικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ.

Ἀντιπαθὲς τῆς πρώτης ἀντιπαθείας ist also ein solches Metrum, dessen Kola demselben γένος μετρικόν (dem dreizeitigen oder vierzeitigen), aber verschiedenen εἴδη desselben γένος angehören. Die Verschiedenheit der εἴδη ein und desselben Metrums ist es ja eben, was bei den Metrikern die ἀντιπάθεια heisst.

Alle übrigen ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ sind ἀντιπαθῆ τῆς δευτέρας ἀντιπαθείας — es sind ihrer im Ganzen 20.

1. ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ χοριαμβικοῦ
2. ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ
3. ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
4. ἐκ τροχαϊκοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος
5. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ
6. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
7. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος
8. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος
9. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος
10. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ ἐλάσσονος καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος.

11. ἐκ χοριαμβικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
12. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ τροχαϊκοῦ
13. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ τροχαϊκοῦ
14. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ τροχαϊκοῦ
15. ἐξ ἀντισπαστικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ
16. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ χοριαμβικοῦ
17. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ χοριαμβικοῦ
18. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος καὶ ἀντισπαστικοῦ
19. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ ἀντισπαστικοῦ
20. ἐξ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος καὶ ἰωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος.

§ 46.

Die Asynarteten nach der Auffassung R. Bentleys.

Wohl nur die Art und Weise, in der in der zweiten Auflage die Heliodorische Classification der Metra als colorirte Tabelle ausgeführt war, ist der Grund, dass diese unbeachtet geblieben ist und dass man insonderheit lieber die verkehrte Asynarteten-Definition Bentleys beibehalten hat, mit Ausnahme meines Mitarbeiters Professor Gleditsch, der in seiner Metrik der Griechen und Römer 1885 abweichend von Christ die historisch überlieferte Auffassung der Asynarteten zu vertreten keine Scheu trägt. Bentley in seiner Horaz-Ausgabe sagt ad epod. 11: „Pessimum hic flagitium fecit, alioqui de Flacco bene meritus, doctissimus Lambinus. Cum enim antea ubique sic versus hi ederentur,

Petti nihil me, sicut antea, iuvat
scribere versiculos, amore percu'sum gravi:

et similiter in Epodo XIII

Horrida tempestas caelum contraxit, et imbres
nivesque deducunt Iovem, nunc mare nunc silüae;

primus ille, partim, ut ait, Buchanani auctoritate motus, partim codices quosdam antiquissimos secutus alternum quemque versum in binos divisit hoc modo,

scribere versiculos,
amore perculsum gravi,

et

nivesqve deducunt Iovem,
nunc mare, nunc silüae.

Et deinceps idem mos in omnibus fere editionibus obtinuit, Dauniis, opinor, Musis prae dolore lacrimantibus. De re ipsa mox videbimus: at quod codices hic nobis obtrudit bonus Lambinus, cras credo, hodie nihil. Cur enim codices quosdam hic universe memorat male titubans et falsi conscius? cur non singu-

latim, ut solet, vel Vaticanum, vel Faërni, vel alium nominat? certe in omnibus nostris alternus ille versus unicus est, non geminus: atque ita omnes praeter Lambinum in suis repererunt; ita exhibent Loescherus et editio princeps Veneta; ita denique Grammatici veteres citant, et Scholiastae confirmant. Rubrica codicum Leidensis et Graeviani sic habet: I. Ternarius Iambus, II. Quadratus compositus a dactylo in Iambum. Similiter fere Acron: Metrun primo versu ternarium Iambicum. Secundus ex penthemimeri dactylica et iambica. Alii dicunt esse ternarium iambicum, et II. quadratum a dactylo et Iambico. Eorundem et Reginensis Rubrica ad Epod. XIII. I. Senarius Epicus. II. Quadratus a Iambo in Dactylon. At Rubrica Reginensis ad Epodon hunc XI. paullo diversa est: Metrum primo versu Iambicus Ternarius, secundus e longa Iambicus scanditur ita,

Scribere | versicu los | amo re per|culsum | gravi.

Ubi pro e longa iambicus, quod nullum sensum habet, corrigendum Elegoiambicus, ut Cruquius in suis invenit, compositus nempe et Elegiaco versu et Iambico. Elegiambum, et vicissim Iambelegum habes apud Marium Victorinum p. 2592. Ἰαμβέλεγον apud Hephaestionem p. 51. Porro quid in alteris Rubricis et Acrone Quadratus sibi velit, non omnes, opinor, sciunt. Equidem corruptum esse, dico ex Graeco vocabulo per Latinos librarios vitiose scripto, ἀσυνάρτητος. Cruquius enim in Blandiniis suis συναρτητῶς reperit, sibi minime intellectum. Sed et illic et hic ἀσυνάρτητος reponendum est; quod, quid sit, et totum simul huius Epodi artificium, iam tibi elucidabo. Sub primis Poeticae artis initiis simplice pede versus decurrebant, Heroicus dactylo, Trochaicus et Iambicus uterque suo; nisi ubi pes omnibus illis cognatus Spondeus, interponebatur, quo versus, ut Noster ait, tardior paulo graviorque ad aures veniret. Postea, ut varietatis gratiam aucuparentur, cola quaedam sive partes Heroici versus cum colis Trochaici generis vel Iambici, et vicissim, in unum versum miscebant; unde magnus novorum versuum numerus illico nascebatur: quos Graeci magistri ἀσυναρτήτους, hoc est, inconnexos vocabant; quia alterum colon altero diversi generis connecti et coagmentari non potest, utcumque uno versiculo utrumque sit conclusum. Horum ἀσυναρτήτων numerum ad LXIV usque exsurgere narrant Scholiastes Hephaestionis p. 52 et Marius Victorinus p. 2552. Parens autem et inventor horum erat Archilochus. Πρῶτος ἀσυναρτήτοις Ἀρχίλοχος κέχρη-

ται, ait Hephaestion p. 48. Primus inconnexis versibus Archilochus usus est: ubi et diversa eorum genera profert; quorum ea tantum hic memorabo, quae Flaccus imitatus est. Unum ergo ait constare *ἐκ δακτυλικῆς τετραποδίας καὶ τοῦ ἰθυφαλλικοῦ*, hoc est, prius colon esse tetrametrum Heroicum, posterius tres Trochaeos: quale illud Archilochi:

Οὐκ ἔθ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα | κάρφεται γὰρ ἤδη,

quod semel duntaxat Flaccus expressit, Carm. I, 4:

Solvitur acris hiems grata vice | veris et Favoni.

Ubi iterum Cruquius ex Blandiniis suis profert *συναρτητῶς* pro *ἀσυνάρτητος*; atque idem inepte ex duobus colis duos versus constituit in hunc modum:

Solvitur acris hiems grata vice
veris et Favoni:

eodem plane errore, quo in hisce Epodis peccavit Lambinus. Ea enim *ἀσυναρτήτων* ratio ipsa et definitio est, ut *δύο κῶλα ἀνθ' ἑνὸς μόνου παραλαμβάνωνται στίχου*, duo cola pro unico versu accipiantur: pag. 48. Alterum Archilochi *ἀσυνάρτητον* (p. 51) constabat *ἐκ δακτυλικοῦ πενθημιμεροῦς, καὶ ἰαμβικοῦ διμέτρου ἀκαταλήκτου*, sive prius colon erat pars Elegiaci, posterius pars Iambici; quale illud

Ἀλλά μ' ὁ λυσιμελὴς | ὦ 'ταῖρε δάμναται πόθος.

Et ad hoc exemplum semel tantum decurrit Horatius in hoc ipso Epodo XI:

Scribere versiculos | amore perculsum gravi.

Tertium autem Asynarteti genus, quale nullum ex Archilocho profert Hephaestion, est illud Epodi XIII; ubi ordine inverso pars Iambici praecedit, et pars Elegiaci subsequitur; tamquam si scriberes:

Ὦ 'ταῖρε δάμναται πόθος | ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής.
Nivesque deducunt Iovem | nunc mare nunc silüae.
Occasionem de die | dumque virent genua.

Utrum autem hoc invenerit Horatius, an ex Archilocho acceperit, nescias hodies; quandoquidem huius opera ad nostram aetatem non perennaverunt. Si Attilio Fortunatiano credis, Horatii inventum est; sic enim ait p. 2684: Omnia metra variantur — aut permutatione, tamquam

„Occasionem de die | dumque virent genua.“

Nam cum Archilochus Heroi partem priorem cum Iambici priore

parte composuerit, ita ut antecederet Heroum, in hunc mo
Scribere versiculos | amore percussum gravi: Horatius immu
ut antecederet Iambici pars, sequeretur Heroi sic:

Occasionem de die | dumque virent genua.

Eadem fere habes apud eundem p. 2699. Tamen, opinor, H
ipsi de se potior fides habenda est; qui clare negat, se
carminis modos immutasse, Epist. II, 19:

Parios ego primus Iambos
ostendi Latio, numeros animosque secutus
Archilochi, non res et agentia verba Lycamben.
Ac ne me foliis ideo brevioribus ornes,
quod timui mutare modos et carminis artem.

Et certe hunc ipsum versum Archilochium vocat Diomedes p
et Scholiastes Blandinius de metris apud Cruquium in fine
Sed utcumque hoc fuerit: utrumque Epodon, et hunc X
alterum XIII, alternos versus ἀσυναρτήτους habere, ex d
colis constantes; atque ea cola intra unum versiculum co
denda esse, non, ut Lambinus voluit, in binos dissecanda
certo, puto, compertum tibi est, ex iis quae modo attul
Atque illis concinunt omnes ubique Grammatici, quotiescu
de his metris agunt, ut Diomedes p. 511 et 528; Marius V
rinus p. 2549, 2619, 2622 et Attilius Fortunatianus p. 27(0)
et auctor Carminis de Pasiphaë (apud Blandinium de r
scriptorem, et Pithoeum) quo omnia Horatiana metra eleg
complexus est, singulis versibus singula asynarteta exh
Cecropides iuvenis | quem perculit fractum manu, filo resc
Cnossiae | tristia tecta domus. Denique disertissimus il
metris scriptor, Terentianus Maurus, in ipso fine operis, ex du
colis unum versum fieri, bis clare testatur; cuius locum, ol
gularem viri auctoritatem et elegantiam, integrum hic sub
ubi de Flacco loquitur:

Nec non trimetro talem Epodum comparat.
Pentametri partem dactylicam subicit,
atque dimetron ad hoc; | unumque versum reddidit:
Petti, nihil me, sicut antea, iuvat
scribere versiculos | amore perculsum gravi.
Semelque et istud functus est.

Idemque Epodon non trimetro reddidit:

Sed versum heroum voluit praemittere totum,
dein trimetrum conlocat | commaque dactylicum.

Et hic, ut ante, versus unus, ut foret:

Horrida tempestas caelum contraxit, et imbres
nivesque deducunt Iovem | nunc mare nunc silüae.

Quid ergo? iamne vides, in quanta harum rerum ignoratione versati sint, qui per integrum iam saeculum, duce Lambino, editiones suas hoc emblemate dehonestarunt. Nam quod arguit optimus Torrentius; si unico versu duo cola illa concludantur, inverecunde nimis Flaccum nunc brevem syllabam produxisse, nunc vocalem ante vocalem abiecisse, ut in illis:

Arguit et latere | petitus imo spiritus.
Fervidiore mero | arcana promorat loco.
Levare diris pectora | sollicitudinibus,

in eo ostendit se versus *ἀσυναρτήτου* indolem non omnino percepisse. Diserte enim docet Hephaestion, optimus metrorum auctor, syllabam ultimam prioris coli perinde esse communem, ac si integrum Hexametrum vel Iambicum clauderet: unde et Archilochum ait in illo, de quo iam egimus, Asynarteto:

Οὐκ ἔθ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα | κάρφεται γὰρ ἤδη,

etiam Creticum pedem *διὰ τὴν ἐπὶ τέλους ἀδιάφορον* pro dactylo posuisse, ut in hoc:

Καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους | οἷος ἦν ἐφ' ἥβης.

Vides tamen nihilominus, tam haec cola apud Archilochum, quam illa apud Flaccum, in unum versum evalescere.

Der berühmte engelländische Kritiker macht sich hier um die Wissenschaft der antiken Metrik dadurch sehr verdient, dass er die bis dahin unbekannte Thatsache aufdeckt: bei Archilochus und seinem Nachahmer Horaz gibt es bestimmte Arten von Versen, die noch nicht von dem Gesetze beherrscht werden, dass im Inlaute nur an bestimmten Stellen die *συλλαβὴ ἀδιάφορος* und der Hiatus gestattet ist. Einer dieser Verse ist nach Hephaestion ein *μέτρον ἀσυνάρτητον*. Aber damit ist nicht gesagt, dass, wie Bentley will, alle diese Verse, in welchen die genannten beiden Eigenthümlichkeiten der Prosodie vorkommen, *ἀσυνάρτητα* zu nennen seien. Vielmehr bezieht sich dieser Ausdruck auf die Zusammensetzung aus bestimmten metrischen Elementen, nicht auf prosodische Eigenheiten. Die von Hephaestion im Encheiridion gegebene Definition ist unleugbar zweideutig. Die Scholien machen die Sache verständlicher. In den grösseren metrischen Werken wird Hephaestion die Lehre von den Asyn-

arteten klarer und eingehender dargestellt haben; dorther scheint entlehnt zu sein, was die Scholien über die 4 Arten der *ἀσυνάρτητα μέτρα* angegeben: 1. *μονοειδῆ*, 2. *ὁμοιοειδῆ*, 3. *ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν πρώτην, κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν*, 4. *ἐπισύνθετα*, Ausdrücke, welche Hephaestion beiläufig auch im Encheiridion namhaft macht.

Der einzige Weg, der uns über Hephaestions *ἀσυνάρτητα* zur Klarheit bringt, ist der, dass wir die sämmtlichen von Hephaestion aufgeführten *ἀσυνάρτητα* ihrer metrischen Bildung nach eingehend mit einander vergleichen: was haben sie Gemeinsames?*)

Ἀσυνάρτητα μέτρα.

A. Μονοειδῆ.

η′ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ | ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ *ἐλεγεῖον (δικατάληκτον)*
ιε′ – ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ∠ | – ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ∠ *ἰαμβικὸν δικατάληκτον*
ιϛ′ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠   ∠ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠   ∠ *τροχαϊκὸν (δικατάληκτον)*
ια′ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ¦ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ *τροχαϊκὸν προκατάληκτον*

B. Ὁμοιοειδῆ.

ιδ′ ∠ – ∠ ⏑ ⏑ ∠ – | ∠ – ∠ ⏑ ⏑ ∠ – *ἀντισπαστικὸν δικατάληκτον*
ιζ′ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ∠ – ¦ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ *χοριαμβικὸν (δικατάληκτον)*

Γ, α. Ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν.

ϑ′ – ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ | ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠
ι′ – ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ | ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ∠
ια′ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ – | ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ∠

Γ, β. Ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν.

ιβ′ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ | ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ∠
ιγ′ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ | ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠

Δ. Ἐπισύνθετα.

α′ ⏓ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ | ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑
⏓ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ | ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ –
β′ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ –
∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏓ | ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ –
γ′ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ¦ – ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠ ⏑ ∠
δ′ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ¦ – ∠ ⏑ ∠ –
ε′ – ∠ ⏑ ∠ – ¦ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠
ϛ′ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ – ∠ ⏑ ∠ – ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠
ζ′ – ∠ ⏑ ∠ – ¦ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ⏑ ⏑ ∠ ¦ – ∠ ⏑ ∠ ⏑

*) Die zum Theil wohl erst durch Heliodor zur vollen Ausbildung gelangte Lehre der Alten von den Asynarteten ist zuerst zusammengestellt in meinem Aufsatze über die Asynarteten Philologus 1861 und muss ich das dort Gesagte auch jetzt in seinem ganzen Umfange festhalten, indem jeder Erfahrene das, was der blossen theoretischen Speculation des Heliodor angehört, von

Hephaestions Encheiridion zählt im Ganzen 17 *μέτρα ἀσυνάρτητα* auf: 4 *μονοειδῆ*, 2 *ὁμοιοειδῆ*, 3 *ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν πρώτην ἀντιπάθειαν*, 2 *ἀντιπαθῆ κατὰ τὴν δευτέραν ἀντιπάθειαν*, 7 *ἐπισύνθετα*. Unter diesen 17 Asynarteta befindet sich nur ein einziges, *Δα'*, welchem in seiner zweiten Form die Bentleysche Definition entspricht. Den 16 übrigen entspricht sie nicht. Es ist misslich von einem einzigen die Definition auf die übrigen 16 zu übertragen. Die Namen der Asynarteten-Klassen hat zum Theil Hephaestion selber für seine Beispiele angegeben. Es ergibt sich sofort, dass jede Asynarteten-Klasse ihre besondere Definition verlangt. Für das *ἀσυνάρτητον μονοειδές*, *ὁμοιοειδές*, *ἀντιπαθές* würde den von Heph. gegebenen Beispielen zufolge die Definition gelten: Es ist ein *μέτρον*, welches mit inlautender Katalexis gebildet ist. Auf das *ἀσυνάρτητον ἐπισύνθετον* scheint diese Definition nicht passen zu wollen. Es ist ein *μέτρον δίκωλον* oder *τρίκωλον*, dessen *κῶλα* verschiedenen *μέτρα πρωτότυπα* angehören. Allen Asynarteten-Klassen würde folgende Definition gemeinsam sein: Asynarteton heisst ein Metron, welches sich nicht von Anfang an fortlaufend der legitimen Messung *κατὰ πόδα* oder *κατὰ διποδίαν* anbequemt. Dies wird es sein, was wir als Hephaestions Definition p. 47 festzuhalten haben: *Γίνεται δὲ καὶ ἀσυνάρτητα ὁπόταν δύο κῶλα μὴ δυνάμενα ἀλλήλοις συναρτηθῆναι μηδὲ ἕνωσιν ἔχειν ἀντὶ ἑνὸς μόνου παραλαμβάνηται στίχου.* Der Scholiast p. 201 fügt zu *μηδὲ ἕνωσιν* die Erklärung hinzu: *Ὡς τὰ ἐλεγεῖα. Τὸ γὰρ πρῶτον μέρος τοῦ ἐλεγείου πρὸς τὸ δεύτερον οὐχ ἥνωται ἐν τῷ μέτρῳ, οἷον μὴ κοινωνίαν ἔχοντα, ἀλλὰ ἀσυνάρτητα ὄντα. διὸ ἀσυνάρτητα καὶ τὰ ἐλεγεῖα λέγει.* Das ist nicht misszuverstehen. Aber dass zwischen den beiden Kola ein Hiatus oder eine Syllaba anceps stattfände, davon steht hier kein Wort. Wohl aber, dass zwischen den beiden Kola eine inlautende Katalexis wie im daktylischen Elegeion vorkomme. Mit Hülfe des Scholiasten kann Hephaestions Definition der *ἀσυνάρτητα* unmöglich anders als wir es annehmen verstanden werden.

---

dem praktisch Wirklichen sofort unterscheidet; Christ S. 127 der zweiten Aufl. seiner Metrik sagt freilich: „Diese ganze Lehre des Heliodor, die Westphal wieder in unverdiente Ehren einzusetzen suchte, ist eine Ausgeburt rein theoretischer Speculation, die obendrein auf unvollständiger Grundlage aufgebaut ist."

§ 47.

Dactylo-trochäische *μέτρα μικτά* (Logaöden).

Die trochäisch-daktylischen *μέτρα μικτά* nach der Tradition der Metriker können entweder mehrere oder nur einen mit Trochäen und Iamben gemischten Dactylus oder Anapäst enthalten. Sie führen hiernach wenigstens bei den uns vorliegenden Metrikern eine durchaus verschiedene Nomenclatur.

I.

Μικτά mit zwei oder mehreren Daktylen oder Anapästen

heissen, wenn diese Takte den Anlaut des Metrums bilden, daktylische oder anapästische Logaöden, *λογαοιδικὰ δακτυλικά* und *λογαοιδικὰ ἀναπαιστικά* Hephaest. p. 25. 29.

Im daktylischen Logaödikon ist zwei oder mehreren Daktylen, wie Haphaestion p. 25 sagt, eine trochäische Dipodie hinzugefügt, z. B. im sogenannten logaödischen *'Αλκαϊκόν*

⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑, ⏑́ ⏑
καί τις ἐπ' ἐσχατιαῖσιν οἴκεις

oder im logaödischen *Πραξίλλειον*

⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑ ⏑, ⏑́ ⏑, – ⏑
ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν ἐμβλέποισα,
παρθένε τὰν κεφαλάν, τὰ δ' ἔνερθε νύμφα.

Das erste können wir nach der Zahl seiner Einzeltakte eine daktylisch-logaödische Tetrapodie, das zweite eine Pentapodie nennen.

Im anapästischen Logaödikon kann an Stelle des anlautenden Anapästes auch ein Spondeus oder Iambus stehen, die Apothesis ist wie bei den ungemischten Anapästen gewöhnlich katalektisch (Hephästion führt dies als die einzige Form des anapästischen Logaödikons an). So z. B. das aus 4 Anapästen und einem katalektischen Diiambus bestehende *'Αρχεβούλειον*, welches wir nach der Zahl seiner Einzeltakte als katalektische Hexapodie bezeichnen können.

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́
'Αγέτω θεός, οὐ γὰρ ἔχω δίχα τῶδ' ἀείδειν.
Νύμφα, σὺ μὲν ἀστερίαν ὑφ' ἅμαξαν ἤδη.
Φιλωτέρα ἄρτι γὰρ ἁ Σικελὰ μὲν Ἔννα.

Nach Aristides p. 50 *τὰ μὲν αὐτῶν* (d. i. *τῶν μέτρων*) *ἐξ ὁλοκλήρων ἄρχεται τῶν ποδῶν ὧν τὰς ἐπωνυμίας ἔχει τὰ δὲ ἐξ*

ἐλαττόνων ὡς τὰ λογαοιδικά scheint auch ein aus einem anlautenden Trochäus und darauf folgenden Dactylus gemischtes Metrum den Namen λογαοιδικὸν δακτυλικόν zu führen, z. B.

‿ ◡ ‿ ◡ ◡ ‿ ◡ ◡ ‿ ‿;

aber nach Hephästion p. 24 wird ein solches Metrum δακτυλικὸν αἰολικόν genannt, weil sich vor allen die äolischen Dichter wie Alcäus dieser Bildung bedienen. Es ist nun gleich hier auf eine weiter unten näher zu erläuternde Thatsache hinzuweisen, dass in allen gemischten Daktylen und Trochäen, welche an erster Stelle einen Trochäus, an zweiter Stelle einen Dactylus haben, den anlautenden Trochäus willkürlich mit dem Spondeus und mit dem Iambus, bei den äolischen Dichtern auch mit einer Doppelkürze vertauschen können. Wir können diesen freien anlautenden Tact durch ⊻ ⏒ bezeichnen. So ist es nun auch mit den äolischen Dactylica, von denen Hephästion c. 7. 8 folgende Beispiele anführt:

⊻ ⏒ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⊻

θυρωρῷ πόδες ἐπτορόγυιοι,
τὰ δὲ σάμβαλα πεντεβόηα
πίσυγγοι δὲ δέκ' ἐξεπόνασαν.

⊻ ⏒ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ⏒

ἔρος δ' αὖτε μ' ὁ λυσιμελὴς δονεῖ
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.
Ἀτθί, σοὶ δ' ἐμέθεν μὲν ἀπήχθετο
φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότῃ.

⊻ ⏒ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⊻

τέῳ σ', ὦ φίλε γαμβρέ, καλῶς ἐικάσδω:
ὄρπακι βραδινῷ σε μάλιστ' ἐικάσδω.

⊻ ⏒ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ⊻

κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα καλέσσαι,
εἰ χρὴ συμποσίας ἐπ' ὄνασιν ἐμοὶ γεγενῆσθαι.

Auch im Auslaute kommt hier ein Dactylus (mit schliessender συλλαβὴ ἀδιάφορος) vor, wie wir bereits früher gesehen haben.

Spätere Metriker, wie Tricha p. 279 und schol. Av. 629, reden auch von einem ἀναπαιστικὸν αἰολικόν, doch ist dies nichts als eine die Analogie des δακτυλικὸν αἰολικόν in ungeschickter Weise ausdehnende Spielerei.

II.

Μικτά mit Einem Dactylus oder Anapästen.

Wir wollen diese Reihen zunächst monodaktylische und monanapästische μικτά nennen. Ein monodaktylisches κῶλον μικτόν

kann seinen Dactylus entweder an erster oder zweiter oder dritter Stelle haben, während die übrigen Stellen durch Trochäen ausgedrückt werden. Ist eine solche Reihe im Auslaute durch eine in der *συλλαβὴ ἀδιάφορος* bestehende Anakrusis erläutert, so stellt sich dieselbe als monanapästisches *μικτόν* dar, welches seinen Anapäst entweder an zweiter, dritter oder an vierter Stelle hat. Als Beispiel möge die akatalektische Tetrapodie dienen:

Monodaktylische Tetrapodie:					Monanapästische Tetrapodie:				
	1	2	3	4		1	2	3	4
Nr. 1.	–⏑⏑,	– ⏑,	– ⏑,	–⏒	Nr. 4.	⏒–,	⏑⏑–,	⏑ –,	⏑ –
Nr. 2.	–⏑ ,	–⏖,	– ⏑,	–⏒	Nr. 5.	⏒–,	⏑ –,	⏖–,	⏑ –
Nr. 3.	–⏑ ,	– ⏒,	–⏖,	–⏒	Nr. 6.	⏒–,	⏑ –,	⏒ –,	⏖–

An derselben Stelle, an welcher im *τροχαϊκόν* und *ἰαμβικόν καθαρόν* der Spondeus statt des Trochäus und Iambus gestattet ist, an eben derselben Stelle kann auch in diesen gemischten Reihen der Iambus und Trochäus gegen einen Spondeus vertauscht werden, also jeder anlautende Iambus (in Nr. 4. 5. 6), so wie der zweite Trochäus in Nr. 3 und der dritte Iambus in Nr. 6, wie wir dies in den vorstehenden Schemata durch eine über die Kürze gesetzte Länge angedeutet haben. Bisher hat sich die Auffassung der Metriker wenigstens in den Hauptpunkten überall in schöner Uebereinstimmung der rhythmischen Beschaffenheit gezeigt, für die vorliegende Mischung aber ist dies anders. Statt hier nämlich Trochäen und einen Dactylus, oder Iamben und einen Anapäst zu erblicken, fassen sie vielmehr diese Reihen als Combination von Trochäen oder Iamben mit einem *πούς τετρασύλλαβος* des von ihnen sogenannten *γένος ἑξάσημον* auf: eines Ionicus a minore, oder eines Ionicus a maiore, oder eines Choriamben, oder auch nach der späteren Theorie des Heliodor eines Antispast. Wir beginnen mit ihrer Auffassung der anakrusischen Formen.

1. Monanapästische *μικτά*.

Diese sollen nach der übereinstimmenden Tradition aller unserer alten Metriker Mischungen aus einem Ionicus a maiore oder a minore und einer trochäischen oder iambischen Dipodie sein. Hat nämlich z. B. in den oben mit 4. 5. 6 bezeichneten monanapästischen *μικτά* die dort verstattete *συλλαβὴ ἀδιάφορος* die Form der Länge, so kommt das vierte dem äusseren Silbenschema nach mit einem taktwechselnden *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* oder, wie es Hephästion nennt, mit einem *ἀπὸ μείζονος ἰωνικὸν ἐπίμ…*

πρὸς τροχαϊκόν überein; das fünfte stellt sich dem Auge als eine iambische Dipodie mit einem *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*, das sechste als eine iambische Dipodie mit einem *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* dar:

4. – –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ –́	5. – –́, ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́	6. – –́, ⏑ –́, – –́, ⏑ ⏑ –́
– – ⏑ ⏑|– ⏑ – ⏑|–	– – ⏑ –|⏑ ⏑ – ⏑|–	– – ⏑ –|– – ⏑ ⏑|–
ἰωνικ. ἀπὸ μείζονος μικτόν.	*ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.*	*ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.*

Die monanapästischen *μικτά* mit den Anapästen an zweiter Stelle heissen hiernach *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος μικτά* und werden zusammen mit den taktwechselnden Ionica a maiore behandelt; die monanapästischen *μικτά* mit den Anapästen an dritter und vierter Stelle heissen *ἐπιωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος* und *ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος*, mit einem präfigirten *ἐπί*, weil hier scheinbar einem *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* oder *ἀπὸ μείζονος* ein heterogenes (diiambisches) Element folgt.

Es hat nun aber der erste Fuss in No. 4 und der dritte Fuss in No. 6 nicht immer einen Spondeus, sondern eben so häufig einen Iambus; dann lassen sich diese Reihen nicht in einen Ionicus a maiore und Ditrochäus oder in einen Diiambus und Ionicus a minore abtheilen, sondern sie zerfallen, wenn man nach *πόδες τετρασύλλαβοι* messen will, in einen zweiten Päon und Ditrochäus oder in einen Diiambus und zweiten Päon:

4. ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ –́	6. – –́, ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́
⏑ – ⏑ ⏑|– ⏑ – ⏑|–	– – ⏑ –|⏑ – ⏑ ⏑|–

und es haben alsdann diese monanapästischen *μικτά* mit Ionica a maiore keine Aehnlichkeit des Silbenschemas. Aber die Metriker wussten eine Auskunft zu ermitteln und auch hier die ionische Messung festzuhalten; wie nämlich nach ihrer Auffassung in den taktwechselnden *ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος μικτά* der sechszeitige Ionicus a minore mit dem fünfzeitigen *παίων τρίτος* ⏑ ⏑ – ⏑ vertauscht wird, so stellen sie den Grundsatz auf, dass der Ionicus a maiore bei seiner Mischung mit anderen Takten auch mit dem fünfzeitigen *παίων δεύτερος* ⏑ – ⏑ ⏑ vertauscht werden könne. Nach ihrer Doctrin kann also der Ionicus a maiore, wenn er mit anderen Versfüssen gemischt ist, mit einer *συλλαβὴ ἀδιάφορος* anlauten.

4. ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́	6. ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –
⏓ –́ –́ –|–́ ⏑ –́ ⏑|–́	⏓ – ⏑ –|⏒ – ⏑ ⏑ –

Auf diese Weise lassen sich denn nun alle monanapästischen Reihen als Mischungen mit Ionici auffassen, sie mögen eine Ausdehnung haben welche sie wollen.

a. Die monanapästischen *μικτά* mit dem Anapäst an zweiter Stelle als *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος μικτά.*

Die akatal. Tripodie ⏒ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥
als ⏒ ⊥ ∪ ∪ | ⊥ ∪ ⊥ katalekt. Dimetron

῎Αδ' ῎Αρτεμις, ὦ κόραι,
φεύγοισα τὸν 'Αλφεόν (Telesilla).

Die katal. Tetrapodie ⏒ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ⊥
als ⏓ – ∪ ∪ | – ∪ – – akatal. Dimetron

Δέδυκε μὲν ἁ σελάνα
καὶ πληιάδες· μέσαι δέ (Sappho).

Die katal. Pentapodie ⏒ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ⊥
als – – ∪ ∪ | – ∪ – ∪ | – – brachykatal. Trimetron

Πλήρης μὲν ἐφαίνεθ' ἁ σελάνα,
αἳ δ' ὡς περὶ βωμὸν ἐστάθησαν (Sappho).

Die katal. Hexapodie ⏒ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ⏑ ⊥ ∪ ⊥ ⊥
als ⏓ – ∪ ∪ | – ∪∪ – ∪ | – ∪ – – akatal. Tetrametr.

Τριβωλέτερ', οὐ γὰρ 'Αρκάδεσσι λώβα.

b. Die monanapästischen *μικτά* mit dem Anapäst an dritter Stelle als *ἐπιωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος μικτά.*

Das aus einer katalektischen Tetrapodie und einer Tripodie zusammengesetzte sog. *μέτρον Εὐπολίδειον*

⏒ ⊥ ⏒ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ⊥ | ⏒ ⊥ ⏒ ⊥ ∪ ∪ ⊥
als – – ∪ – ∪ ∪ – – | ∪ – ∪ – | ∪ ∪ – katal. Trimetron

ὦ καλλίστη πόλι πασῶν | ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦ|σθα, νῦν δὲ μᾶλλον ἔσει.

Die katal. Hexapodie ⏒ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ ⊥
als ⏒ – ∪ – | ∪ ∪ – ∪ | – ∪ – – als akatal. Trimetron (Diiambus und Anaklomenon)

ἔχει μὲν 'Ανδρομέδα καλὰν ἀμοιβάν.
Ψαπφοῖ τί τὰν πολύολβον 'Αφροδίταν.

c. Die monanapästischen *μικτά* mit dem Anapäst an vierter Stelle als *ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος.*

Die akatal. Pentapodie ⏒ ⊥ ∪ ⊥ ⏒ ⊥ ∪ ∪ ⊥ ∪ ⊥
als ⏒ – ∪ – | ⏓ – ∪ ∪ | – ∪ – katal. Trimetron

ὦ 'ναξ ῎Απολλον, παῖ μεγάλω Διός.
Μέλαγχος· αἴδως ἄξιος εἰς πόλιν.

Die katal. Hexapodie ⏒ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
als ⏒ – ⏑ –|– – ⏑ ⏑|– ⏑ – – akatal. Trimetron

ἰόπλοχ' ἀγνὰ μελλιχόμειδε Σαπφοῖ.

2. Monodaktylische *μικτά.*

a. Die Protodaktylica

werden nach der Tradition der Metriker in den Choriambus und Diiambus zerlegt und somit als *χοριαμβικὰ μικτά* bezeichnet.

Die akatalektische Tripodie –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒
als – ⏑ ⏑ –|⏑ – – katal. Dimetron

οὐκ ἐτός, ὦ γυναῖκες,
πᾶσι κακοῖσιν ἡμᾶς
φλῶσιν ἑκάστοτ' ἄνδρες.

Die katal. Tetrapodie mit der soeben genannten Tripodie zu Einer Periode verbunden

–́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓
als – ⏑ ⏑ –|⏑ – ⏑ –|– ⏑ ⏑ –|⏑ – – katal. Tetrametron

ἐκ ποταμοῦ παρέρχομαι | πάντα φέρουσα λαμπρά.
οἶδα μὲν ἀρχαῖόν τι δρῶν, | κοὐχὶ λέληθ' ἐμαυτόν.

b. Deuterodaktylica.

Es ist eine Eigenthümlichkeit dieser *μικτά*, dass der anlautende Trochäus vor dem unmittelbar folgenden Daktylus willkürlich mit dem Spondeus oder Iambus, oder bei den äolischen Dichtern sogar mit der Doppelkürze vertauscht werden kann. Die älteren Metriker gehen von der spondeischen Form des anlautenden Taktes aus und sehen alsdann in dem Metrum ein *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* mit einem vorausgehenden Molossus, welcher als Contraction eines Ionicus a minore aufgefasst wird. Das ganze Metrum ist alsdann, wie die monanapästischen *μικτά*, ein ionisches und zwar ein *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτόν*. So wird dann die deuterodaktylische Pentapodie (das sogenannte *μέτρον Φαλαίκειον ἑνδεκασύλλαβον*) ·

–́ – –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒
gemessen als – – –|⏑ ⏑ – ⏑|– ⏑ – ⏓

d. i. als ein *τρίμετρον ἀκατάληκτον ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.*

Diese ionische Auffassung der Deuterodaktylica stammt zwar keineswegs aus der alten klassischen Zeit, aber sie ist von den uns vorliegenden Auffassungen die älteste, denn nachweislich ist dieselbe durch Varro bezeugt. Atil. Fort. p. 319: *Ex quo non*

est mirandum quod Varro in Scenodidascalico Phalaecion metrum ionicum trimetrum appellat et quidem ionicum minorem (libb. *appellat quidem*). Terent. Maur. 2845: *Idciro genus hoc Phalaeciorum vir doctissimus undicunque Varro ad legem rediens ionicorum, hinc natos ait esse, sed minores.* 2282: *nec mirum puto, quando Varro versus hos ut diximus ex ione natos distinguat numero pedum minores.* Derselben ionischen Messung fügt sich, wie wir nicht weiter auszuführen brauchen, sodann jedwedes andere monodaktylische *μικτόν*, welches seinen Daktylus an zweiter Stelle hat; ist der erste Fuss kein Spondeus, sondern ein Trochäus oder Iambus, so passt für diese vermeintlichen *ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος* eine ähnliche Theorie wie die von den Metrikern für die als vermeintliche *ἰωνικά* gemessenen monanapästischen *μικτά*, nämlich die Annahme der Licenz, dass in diesen Metren der sechszeitige ionische Fuss mit einem fünfzeitigen päonischen Fusse vertauscht werden kann:

– – – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – –
– ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – –
⏑ – – | ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ – –

Wir wissen, dass Atilius Fortunatianus und Terentianus Maurus, welche uns diese ionische Messung als die bei Varro vorkommende überliefern, aus der Metrik des den Varro benutzenden Cäsius Bassus schöpfen, sie sind mithin die Repräsentanten eines älteren metrischen Systems als des Heliodorischen und Hephästioneischen. Die Vertreter dieses älteren Systemes haben nun aber noch eine andere Auffassung der deuterodaktylischen Reihen. Sie sondern z. B. in der katal. Tetrapodie

´ – ´ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ´

zunächst den anlautenden Einzeltakt ab; auf diesen folgt, wie sie sagen, ein Choriambus und auf diesen ein Iambus.

– – | – ⏑ ⏑ – | ⏑ –

Bei Hephästion und in den aus Heliodor geschöpften Darstellungen finden wir weder die ionische noch die choriambische Auffassung. Hier werden vielmehr diese Kola in den Antispast und den Diiambus zerlegt und deshalb als *ἀντισπαστικὰ μικτά* bezeichnet. Geht die ionische Auffassung von der spondeischen Form des anlautenden Taktes aus, so legt die antispastische Auffassung die mit dem Iambus anlautende Form zu Grunde. Die

katal. Tetrapodie ⏓ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –

wird gemessen als ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – antispastisches Dimetron.

Es wird sodann der Satz aufgestellt, dass der den Antispast beginnende Iambus mit dem Spondeus, Trochäus, Pyrrhichius wechseln kann (Heph. p. 33):

κάπρος ἠνίχ' ὁ μαινόλης
ὀδόντι σκυλακοκτόνῳ
Κύπριδος θάλος ὤλεσε.

Die akatal. Tripodie ⏓́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏒
wird aufgefasst als ⏑ – – ⏑|⏑ – ⏒

ἄνδρες, πρόσχετε τὸν νοῦν
ἐξευρήματι καινῷ.

Die Verbindung dieser beiden Kola, genannt *μέτρον Πριάπειον*:
⏑́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ –
als ⏒ – – ⏓|⏑ – ⏑ –|⏒ – – ⏑|⏑ – – katal. Tetrametron

ἠρίστησα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς.

Die akatal. Tetrapodie ⏑́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
als ⏑ – – ⏑|⏑ – ⏑ –| hyperkatal. Dimetron

καὶ κνίσῃ τινὰ θυμιήσας.

Die akatal. Pentapodie ⏑́ ⏒ –́ ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
als ⏑ – – ⏑|⏑ – ⏑ –|⏑ – ⏑ katal. Trimetron

χαῖρ' ὦ χρυσόκερως, βαβάκτα, κήλων.

Dem Metriker, welcher die von späteren Lateinern excerpirte Darstellung der Metra derivata verfasst hat, war die antispastische Messung unbekannt, wie man denn früher überhaupt in dem sogenannten *γένος ἑξάσημον* nur ein dreifaches *εἶδος* (Ionicus a maiore, a minore, Choriambus) statuirte, ohne ein *εἶδος ἀντισπαστικόν* zu kennen. Die in der zweiten Auflage meiner griechischen Metrik gegebene Darstellung wird keinen Zweifel darüber lassen, dass die antispastische Messung erst durch Heliodor und seine Schule aufgekommen ist. Trotz der anfänglich gegen dieselbe auftretenden Gegner ist sie schliesslich die allgemeine geworden. So erzählt Marius Victorinus p. 118: *Scio quosdam super antispasti specie recipienda inter novem prototypa dubitasse. Nam vero admodum veteres integrum ex eo carmen ... composuisse perhibentur. Verum cum idem pari cognatione, qua ... antispastus duabus utrimque brevibus duas longas in medio sitas habeat, choriambus autem duabus utrimque longis medias teneat, consentanea ratione locum eidem inter principalia novem metra, ipsa parilitatis qua inter se congruunt contemplatione, vindicandum esse dixerunt. Quid ergo super hoc in dubium primus auctores deduxerit, plenius referam. Coniugatio antispasti, ut Iuba noster atque alii Graecorum opinionem*

secuti referunt, non semper ita perseverat ut in principio pedis iambus collocetur, indifferenter enim auctores lyrico metro antispastico initia praestiterunt, saepe enim pro iambo primo aut spondeus ut trochaeus aut pyrrhichius ponitur. Die Einwände gegen die antispastische Messung wurden also mit der Reflexion niedergeschlagen, dass der Antispast ⏑ – – ⏑ der *πούς ἀντιπαθής* des Choriambus – ⏑ ⏑ – sei und daher neben dem Choriambus mit demselben Rechte eine Stelle unter den *πρωτότυπα* einnehmen könne, wie der Ionicus a minore neben seinem *ἀντιπαθὴς πούς*, dem Ionicus a maiore. Für uns kann natürlich die antispastische Auffassung des Heliodor nicht die geringste Autorität haben. Von der bei den Lateinern vorkommenden choriambischen Auffassung der bei Heliodor als Antispastica bezeichneten Reihen meint G. Hermann Elem. p. 433 *errorem* (nämlich die fehlerhafte antispastische Messung) *animadverterunt Latini grammatici.* Wenn aber hier die Lateiner choriambische Messung statuiren, so folgen sie darin der älteren Weise, welche lange vorher, ehe man antispastisch mass, üblich war. Und doch ist auch diese choriambische Messung eine für uns durchaus nicht massgebende Neuerung des bei den älteren Alexandrinischen Grammatikern bestehenden Systems.

c. Die Tritodaktylica.

Stehen die *μικτά* an vierter Stelle, so sieht Hephaestion und die Metriker in ihnen ein Choriambikon mit vorausgehender trochäischer Dipodie und nennt sie *ἐπιχοριαμβικά*, z. B. die akatal. Pentapodie, genannt *ἑνδεκασύλλαβον Σαπφικόν*:

– ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

wird gemessen als – ⏑ – ⏓ | – ⏑ ⏑ – | ⏑ – ⏑ katal. Trimetron

ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδῖτα.
χαῖρε Κυλλάνας ὁ μέδεις, σὲ γάρ μοι.

Das bei den älteren Alexandrinischen Grammatikern bestehende System war hiernach folgendes: Von den 3 monodaktylischen und den 3 monanapästischen *μικτά*, also zusammen 6 verschiedenen Mischungen, werden zwei als *ἰωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος*, zwei als *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος*, zwei als *χοριαμβικά* gemessen. Dies sind die 3 in der vorheliodorischen Zeit recipirten *εἴδη μετρικά* des *γένος ἑξάσημον*. Von den nach jedem *εἶδος* gemessenen zwei Mischungen wird die jedesmal Eine mit der Vorsatzsilbe *ἐπι* bezeichnet: *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*, *ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος*, *ἐπιχοριαμβικόν*:

–́⏑⏑–́, ⏑–́⏑–́, ⏑ *χοριαμβικὸν* –́⏑–́⏑, –́–⏑–́, ⏑ *ἐπιχοριαμβικόν*
⏓–́⏑⏑, –́⏑–́⏑–́ *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* ⏓–́⏑–́, ⏑–́⏑⏑, –́ *ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος*
–́ – –́, ⏑ ⏑ –́ ⏑, –́ ⏑ *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*
⏒ –́ ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́ ⏑, –́ *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.*

Steht der Daktylus an erster oder dritter Stelle, so sagt man Choriambikon und Epichoriambikon, die dazu gehörigen anakrusischen Formen sind das *ἰωνικόν* und *ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος*; steht der Daktylus an zweiter Stelle, so sagt man *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* und für die dazu gehörige anakrusische Form *ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*.

Diese Terminologien stammen nachweislich erst aus der Alexandrinischen Zeit oder, noch näher bestimmt, sie müssen von einem Grammatiker, welcher zwischen der Zeit des Sotades und des Terentius Varro lebte, aufgebracht sein. In der klassischen Zeit gab es überhaupt noch nicht die Terminologien *ἰωνικὰ ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος*; sie können nicht früher aufgekommen sein, ehe Sotades u. A. ihre *ἰωνικοὶ λόγοι* im sechszeitigen Takte geschrieben hatten. Wahrscheinlich ist der Metriker, welcher die aus der klassischen Zeit überlieferten Taktnamen auf Kosten der alten *βακχεῖοι* durch den *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος* und *ἀπ' ἐλάσσονος* bereicherte, derselbe, welcher die Messung der monodaktylischen und monanapästischen *μικτά* diesen mit neuen Namen versehenen *γένη ποδῶν* unterworfen und mit der ihnen früher durchaus fremden Terminologie *ἰωνικά* und *χοριαμβικὰ μικτά* versehen hat. Es ist dies ein sehr zu beklagender Eingriff in den Organismus der metrischen Doctrin, denn die Subsumption dieser Metra unter ein verkehrtes Rhythmengeschlecht musste sofort auch eine Verkehrung aller übrigen hier in Frage kommenden Begriffe der Akatalexis, Katalexis, der asynartetischen und synartetischen Formen zur Folge haben. Wir werden darüber weiterhin (S. 361) zu sprechen haben. Zunächst ist die bei den Metrikern bestehende Eintheilung der daktylischen und anapästischen *μικτά* in die beiden Klassen der

κατὰ συμπάθειαν und *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*

zu erläutern. Es geht dieselbe von der in den taktwechselnden *ἰωνικά* bestehenden Erscheinung aus, dass sich die ionischen Füsse, sowohl a maiore wie a minore, ohne Widerstreben mit Ditrochäen vereinigen. Zwischen Ionici und Trochäen bestehe „also“, so meinte man, eine *συμπάθεια*. In gleicher Weise wird dann die für die monanapästischen und monodaktylischen Metra statuirte

Verbindung eines Ionicus mit einem Ditrochäus als eine „*μῖξις κατὰ συμπάθειαν*“ aufgefasst, aber für die Verbindung eines Ionicus mit einem Diiambus, welche für die aus *ἐπιωνικά* bezeichneten monanapästischen *μικτά* angenommen wird, lässt sich in den wirklichen Metra Ionica keine Parallele nachweisen, und so ist dann eine Verbindung dieser letzteren Art eine *μῖξις κατ' ἀντιπάθειαν*.

Wie in der *ἑξάσημος ἐπιπλοκή* aus dem *ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος* durch *ἀφαίρεσις* des anlautenden zweizeitigen Taktheiles das *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* entsteht, so entsteht durch die gleiche *ἀφαίρεσις* aus dem *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* das *χοριαμβικόν*, nicht nur wenn diese Metra *καθαρά*, sondern auch wenn sie *μικτά* sind:

ꞷ – –, ∪ ∪ – ∪, – ∪ – –
– – ∪ ∪, – ∪ – ∪, – –
– ∪ ∪ –, ∪ – ∪ –, –

In derselben *συμπάθεια*, in welcher in den beiden ersten Metren der Ionicus mit dem Ditrochäus steht, in derselben *συμπάθεια* steht im dritten Metrum der Choriambus mit dem Diiambus. Die von den Metrikern für die protodaktylischen *μικτά* angenommenen *χοριαμβικὰ μικτά* gehören also gleich den *ἰωνικὰ μικτά* zu den *κατὰ συμπάθειαν μίξεις*; die im *ἐπιχοριαμβικόν* angenommene Verbindung zwischen Ditrochäus und Choriambus muss dagegen gleich der Verbindung eines Diiambus mit dem Ionicus eine *κατ' ἀντιπάθειαν μῖξις* sein.

Die mit dem Vorsatz *ἐπι* bezeichneten *μικτά* d. i. die *ἐπιωνικά* und *ἐπιχοριαμβικά* sind also *κατ' ἀντιπάθεια μικτά*, die gemischten *ἰωνικά* und *χοριαμβικά* dagegen sind *κατὰ συμπάθειαν μικτά*. Zu der letzteren Klasse werden auch die logaödischen Daktylika und Anapästika hinzugerechnet. Statt *κατὰ συμπάθειαν μικτά* wird auch der Terminus *ὁμοιοειδῆ* gebraucht, welcher ebenfalls die Aehnlichkeit und Verwandtschaft der mit einander verbundensn Elemente anzeigt.

Κατὰ συμπάθειαν μικτά oder *ὁμοιοειδῆ*:

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ – ∪	*δακτυλικὸν λογαοιδικόν*
∪̄ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ –	*ἀναπαιστικὸν λογαοιδικόν*
– ∪ ∪ – ∪ – ∪ – ∪	*χοριαμβικόν*
∪̄ – ∪ ∪ – ∪ – ∪ –	*ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος*
– – – ∪ ∪ – ∪ – ∪	*ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος.*

Κατ' ἀντιπάθειαν μικτά:

∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪ –	*ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος*
– ∪ – ∪̈ – ∪ ∪ –	*ἐπιχοριαμβικόν*
⏕ – ∪ – ⏕ – ∪ ∪ –	*ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.*

Den Metrikern erscheint diese Eintheilung so wichtig, dass sie bei ihnen eine Hauptkategorie für die Anordnung des metrischen Stoffes geworden ist, dergestalt, dass sie die *κατὰ συμπάθειαν μικτά* oder *ὁμοιοειδῆ* zusammen mit den gleichförmigen Metra (*καθαρά, μονοειδῆ*) unter die einzelnen Rubriken der *πρωτότυπα* aufführen und erst dann die *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά* als eine für sich bestehende Kategorie folgen lassen. Dennoch aber ist diese Eintheilung der *μικτά* von allen bei den Metrikern vorkommenden Kategorien die unwesentlichste: sie ist lediglich ein Produkt der reflektirenden Grammatiker, ohne dass ihr irgend eine rhythmische Tradition aus der besseren Zeit zu Grunde läge.

Von den beiden *μέτρα ὁμοιοειδῆ*

⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ | ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ –

und

⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ | ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ –

hat das erstere eine inlautende Katalexis, das zweite nicht. Wenn daher die für die *μέτρα μονοειδῆ* (*καθαρά*) geltende Bestimmung auf die *μέτρα ὁμοιοειδῆ* ausgedehnt wird, dass sie bei inlautender Katalexis als *ἀσυνάρτητα* zu bezeichnen sind, so wird das erstere ein *ὁμοιοειδὲς συναρτητικόν*, das zweite ein *ὁμοιοειδὲς ἀσυνάρτητον* sein. Aber nach der Auffassung Hephaestions und der übrigen Metriker hat von den beiden vorstehenden *μέτρα δίκωλα* das erste zum ersten *κῶλον* ein *δίμετρον χοριαμβικὸν ἀκατάληκτον*, das zweite ein *δίμετρον χοριαμβικὸν ὑπερκατάληκτον*, das erste ein *κῶλον τέλειον*, das zweite ein *κῶλον μὴ τέλειον*; nicht das zweite, sondern das erste wird ein *μέτρον ὁμοιοειδὲς ἀσυνάρτητον* sein. Und so sind die Kategorien der *συναρτητικά* und *ἀσυνάρτητα* auf sämmtliche *μέτρα ὁμοιοειδῆ* mit einziger Ausnahme der *λογαοιδικὰ δακτυλικὰ* und *ἀναπαιστικὰ* unrichtig angewandt worden.

Die episynthetischen Metra werden ausnahmslos zu den *ἀσυνάρτητα* gerechnet, das erste Kolon mag katalextisch sein oder nicht. Auch das Metron

⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ | ⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏒ –,

dessen erstes Kolon ein *δίμετρον δακτυλικὸν κατάληκτον*, also ein *κῶλον τέλειον* ist, gehört nach Hephaestion unter die *μέτρα ἀσυνάρτητα*. Bei weitem die Mehrzahl der bei Hephaestion vorkommenden *ἀσυνάρτητα ἐπισύνθετα* hat eine inlautende Katalexis,

wenn wir mit den Metrikern die daktylische Tripodie als ein *δίμετρον δακτυλικὸν βραχυκατάληκτον* auffassen, z. B.

⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏗   ⏗ ⏑ ⏗ –   ⏗ ⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ ⏗

Wir stellen die Hypothese auf: Gleich den *μέτρα μονοειδῆ* (*καθαρά*) und *ὁμοιοειδῆ* sind auch die *μέτρα ἐπισύνθετα* in *ἐπισύνθετα συναρτητικά* und *ἐπισύνθετα ἀσυνάρτητα* zu scheiden, jene im Anlaut mit einem *κῶλον τέλειον*, diese mit einem *κῶλον μὴ τέλειον*. Aber dieser Unterschied wird von der uns vorliegenden metrischen Ueberlieferung nicht mehr beachtet; er ist vor dem auch sonst bei den Metrikern geltenden Grundsatze „a potiore fit denominatio“ zurückgetreten: weil die grössere Mehrzahl der Episyntheta asynartetisch gebildet ist, werden sie alle den Asynarteten zugewiesen.

Μέτρα πολυσχημάτιστα.

Bei Hephaestion wird nach der Kategorie der asynartetischen auch die der polyschematischen Bildung auf die *μέτρα μικτά* angewandt. Ein daktylisches Metrum erhält bei stichischer oder antistrophischer Repetition verschiedene Schemata (d. i. Silbenschemata) durch die Contraction, ein anapästisches zugleich durch Contraction und Auflösung, ein iambisches und trochäisches einerseits durch Auflösung, andererseits durch die Annahme eines irrationalen Spondeus anstatt des an gerader Stelle stehenden Iambus und des an ungerader Stelle stehenden Trochäus. Alle diese ein verschiedenes Schema hervorrufenden Freiheiten kommen auch in den *μέτρα μικτά* vor, ausserdem aber noch mehrere andere, und deshalb kann ein und dasselbe *κῶλον* oder *μέτρον μικτόν* den übrigen Metren gegenüber ein *πολυσχημάτιστον* sein, d. h. bei stichischer oder antistrophischer Repetition eine Menge (*πλῆθος*) von metrischen Schemata annehmen oder mit anderen Worten eines vielförmigen Schemas fähig sein. Nicht alle gemischten Verse lassen eine in diesem Sinne vielförmige Gestalt zu, z. B. nicht die Verse der alcäischen oder saphischen Strophe bei den lesbischen Dichtern. Daher behandelt Hephaestion die als *πολυσχημάτιστα* auftretenden *μέτρα μικτά* als Anhang zu cap. 16. Er thut dies auch namentlich um deswillen, weil er meint, es läge kein rechter Grund für diese vielförmige Bildungsfreiheit vor, sie beruhe vielmehr auf Willkür der Dichter, p. 57: *Πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται ὅσα κατ' ἐπιλογισμὸν μὲν οὐδένα πλῆθος*

ἐπιδέχεται σχημάτων, κατὰ προαίρεσιν δὲ ἄλλως τῶν χρησαμένων ποιητῶν. Zu betonen aber ist, dass die sämmtlichen von Hephaestion als πολυσχημάτιστα aufgeführten Verse in die Klasse der μέτρα μικτά gehören. Im ganzen besteht die polyschematische Bildungsfreiheit nach Hephaestion und seinem Scholiasten in zweierlei, einerseits in der über das bei den Iamben und Trochäen bestehende Gesetz hinausgehenden freien Anwendung des (irrationalen) Spondeus, andererseits in der συλλαβὴ ὑπερτιθεμένη, d. i. der Umstellung einer Silbe hinter die vorhergehende oder nachfolgende.

a. Der durch den illegitimen Spondeus bewirkte Polyschematismus. Die Iamben können auch an den ἄρτιοι χῶραι eines μέτρον μικτόν, die Spondeen auch an den περιτταὶ χῶραι mit Spondeen vertauscht werden. Findet diese Vertauschung statt, so ist das μικτόν ein μέτρον πολυσχημάτιστον. Dies ist ein „παρὰ τάξιν“ παραλαμβανόμενος σπονδεῖος, ein „ordnungswidriger“ Spondeus, der dem Gesetze der iambischen und trochäischen Metra zuwider ist. Der legitime Spondeus kommt immer am Anfange (der iambischen) oder am Ende (der trochäischen Syzygie, Basis) vor, der „ordnungswidrige“ erscheint in der Mitte der Syzygie ‿ ̆ ‿ ◡ oder ◡ ‿ ̆ ‿. Von μέτρα μικτά dieser Form heisst es bei Hephaestion und seinen Scholiasten, Heph. p. 55, 15: πολυσχημάτιστον πεποιήκασι οἱ κωμικοί, τοὺς γὰρ σπονδείους τοὺς ἐμπίπτοντας ἐν τοῖς ἰαμβικοῖς καὶ τροχαϊκοῖς παρὰ τάξιν παραλαμβάνουσιν ἐν ταῖς μέσαις συζυγίαις τῇ τε τροχαϊκῇ καὶ τῇ ἰαμβικῇ. Schol. Heph. p. 215, 9: ἐν ταῖς ἰαμβικαῖς καὶ τροχαϊκαῖς (sc. βάσεσι) παρὰ τάξιν τιθέντες τοὺς σπονδείους πολυσχημάτιστον αὐτὸ ποιοῦσιν. Ibid. 215, 23: ἐν ταῖς ἰαμβικαῖς καὶ ταῖς τροχαϊκαῖς παρὰ τάξιν ὁ σπονδεῖος ἐποίησε τεθεὶς τὸ πολυσχημάτιστον. — Schol. Heph. 211, 24: πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται ὅταν παρὰ τοὺς ὡρισμένους τόπους τίθενται οἱ πόδες οἷον αἱ ἄρτιοι τοῦ ἰαμβ(ικ)οῦ δέχωνται σπονδεῖον. Heph. 58, 18: πολυσχημάτιστον . . ., μάλιστα δ᾽ ἐν αὐτῷ ἀταξία πολλὴ ἡ τοὺς σπονδείους ἐπὶ ἀρτίους χώρας ἔχουσα τῶν ἰαμβικῶν συζυγιῶν. — Heph. 59, 2: πολυσχημάτιστον ἐν ᾧ τὰς τροχαϊκὰς παρὰ τάξιν ποιοῦσι δέχεσθαι τοὺς σπονδείους. — Der „παρὰ τάξιν“ angenommene Spondeus wird in diesen Stellen nicht bloss dem in der Mitte des mit einem Antispast oder Choriamb in ein und demselben Kolon verbundenen Diiambus und des mit einem Ionicus a maiore oder a minore in derselben

Weise verbundenen Ditrochäus vindicirt, z. B. ‒ ⏑ ⏑ ‒, ⏑ ‒ ⏑
oder ⏑ ‒ ‒ ⏑, ⏑ ‒ ⏒ ‒ ||| ⏑ ‒ ⏒ ‒, ⏑ ⏑ ‒ ‒, sondern auch einem
trochäischen (nicht gemischten) Kolon, welches mit einem κα
μικτόν zu einem Verse zusammengeschlossen ist, z. B. ‒ ⏑ ⏑ ‒, ⏑
‒ ⏒ ‒ ⏑, ‒ ⏑ ‒.

b. Der durch Silben-Hyperthesis bewirkte Polys
matismus. Hephaestion sagt in seinem Capitel von den I
schematisten p. 58, 3, dass einige Dichter auch das κῶλον
κώνειον

a. ‒ ⏑ ‒ ⏑, ⏑ ‒ ⏑ ‒ (ἀντισπαστικὸν μικτόν)

in der Weise als πολυσχημάτιστον gebildet hätten, dass sie
selbe in

b. ‒ ⏑ ‒ ⏑, ‒ ⏑ ⏑ ‒ (ἐπιχοριαμβικὸν μικτόν)

verwandelten. Aus den von Hephästion angeführten Beispi
geht zwar nicht hervor, dass diese beiden Formen bei stichis
oder antistrophischer Repetition mit einander vertauscht wur
seine Worte scheinen weiter nichts zu besagen, als dass die be
verwandten Formen a und b (a mit dem Daktylus an zwe
b mit dem Daktylus an dritter Stelle) den gemeinsamen Na
Γλυκώνειον führten und dass die Metriker die am frühesten
häufigsten vorkommende Art des Glykoneions (die antispastisch
als die normale, die andere (die epichoriambische Form b)
die polyschematische angesehen hätten. Aber es lässt sich
antistrophische Responsion beider Reihen in der That bei
Tragikern nachweisen, z. B.

Phil. 1123 πόντος θινὸς ἐφήμενος — Hel. 1487 ὦ πταναὶ δολιχαύ
1147 ἔθνη θηρῶν οὓς ὅδ' ἔχει — 1504 ναύταις εὐαεῖς ἀνί

Jener Satz Hephaestions, dass das antipastische Glykoneion
polyschematische Umwandlung in ein δίμετρον ἐπιχοριαμβ
erfahre, obwohl er an sich nicht völlig klar ist, deutet in V
bindung mit dieser Thatsache entschieden darauf hin, dass
eine Lehre der Metriker war, es werde der schliessende Diiam
des antispastischen Glykoneums bei antistrophischer oder sti
scher Repetition mit dem Choriambus vertauscht und dass d
Vertauschung in derselben Weise zu den polyschematischen U
formungen gehöre, wie die illegitime (παρὰ τάξιν) geschehe
Vertauschung des Trochäus oder Iambus mit dem Spondeus.
einen solchen Satz der Metriker weisen nun auch mit Entschie
heit die Scholien zu unserer Stelle des Hephaestion; sie gewä
uns nämlich den in Hephaestions Encheiridion selber nicht

kommenden Terminus technicus für diese polyschematische Erscheinung „ὑπερτίθεσθαι τὴν συλλαβήν“, welcher von ihnen mit derselben Consequenz festgehalten ist, wie bei dem illegitimen Spondeus der Terminus technicus „παρὰ τάξιν“. Sie sagen p. 212, 24 W von der Reihe ‿ ‿ ‿ ‿, ‿ ‿ ‿ ‿: ὑπερτιθεμένου γὰρ τοῦ τῆς μακρᾶς χρόνου ἐν τῇ ἰαμβικῇ (sc. βάσει; libb.: τῷ ἰαμβικῷ), γίνεται τὸ χοριαμβικὸν σχῆμα, d. h. die erste Länge des Diiambus wird über die erste Kürze desselben transponirt und dadurch entsteht aus dem Diiambus der Choriamb. Ibid. 212, 26 ὁ γὰρ διίαμβος ὑπερθεὶς τὴν ἐν πρώτῃ (sc. βάσει) συλλαβὴν μακρὰν ποιεῖ τὸ χοριαμβικόν. Ibid. 213, 23 ὑπερθ(εμ)έν(ης) [libb. ὕπερθεν] τῆς ἐν τῷ ἰαμβικῷ μακρᾶς εἰς τὸ χοριαμβικὸν σχῆμα.*)

Rhythmische Silbenmessung der aus Daktylen und Trochäen zusammengesetzten Metra.

Aus dem Früheren ist folgendes zu recapituliren.

Nach Aristoxenus können nur die Silben der im μουσικὸν μέλος vorgetragenen Verse (der Verse des ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός) auf die rhythmische Masseinheit des Chronos protos zurückgeführt werden, nicht die Silben der im λογῳδὲς μέλος vorgetragenen Verse, — also nicht die Silben der vom Rhapsoden declamirten daktylischen Herameter, nicht die Silben der vom Agonisten der Bühne declamirten iambischen Trimeter u. s. w. Also der Massstab des Chronos protos, disemos, trisemos u. s. w. konnte nur an die gesungenen, nicht an die gesagten Verse angelegt werden: in der Deklamation und Recitation waren die Silben nicht stätig genug, um diese rhythmischen Masse zu gestatten.

Für die Silben der gesungenen (melischen) Verse aber gilt das Aristoxenische Gesetz:

Nicht jede Kürze ist der Kürze, nicht jede Länge ist der

---

*) Man ist seit G. Hermann gewohnt, in den „polyschematischen“ Metren wie sonst so vielfach in der Tradition der Metriker eine nichtssagende Nomenclatur zu sehen, und hat sie deshalb fast gänzlich unbeachtet gelassen. Und doch ist diese Kategorie ebenso wie die der Dikatalexis, Brachykatalexis u. s. w. wieder hervorzuziehen und weiter zu verfolgen. Hätte dies Hermann gethan, so wäre er seiner metrischen Terminus-Umdeutung der „Basis“ überhoben gewesen. Was Hermann Basis nennt, müssen wir vielmehr nach Anleitung Hephaestions als „polyschematischen Anfangsfuss“ (vgl. S. 367) bezeichnen.

Länge gleich, stets aber muss die (gesungene) Länge das Doppelte der (gesungenen) Kürze sein.

Der Regel nach hat die (gesungene) Kürze den rhythmischen Umfang des Chronos protos. Aristoxenus sagt Rhythmik 2, 12: „Die Zeit, auf welche in keiner Weise weder 2 Töne, noch 2 Silben, noch 2 Semeia der Orchestik kommen können, die wollen wir Chronos protos nennen. Auf welche Weise aber die Empfindung zum Chronos protos gelangt, das wird im Abschnitte von den Takt-Schemata klar werden.“ Dieser Abschnitt der Aristoxenischen Rhythmik ist uns nicht mehr erhalten. Doch berührt Aristoxenus das dort Gesagte in seiner dritten Harmonik § 9: „Auch die Rhythmik beschäftigt sich mit Constantem und Variabelem. Das Verhältniss, nach welchem die Rhythmengeschlechter verschieden sind, ist ein constantes, während die Takt-Megethe in Folge der Agoge variabel sind.“ — Der *λόγος ποδικός* ist im daktylischen Versfusse ‒ ◡ ◡ unveränderlich der *λόγος ἴσος* (stets ist die Thesis der Arsis gleich); im trochäischen Versfusse ‒ ◡ herrscht unveränderlich der *λόγος διπλάσιος* (stets ist die Thesis das Doppelte der Arsis). Das *μέγεθος ποδικόν* sowohl des Daktylus wie des Trochäus ist variabel. Aristoxenus bei Porphyr. ad Ptolem. p. 255 *„εἴπερ εἰσὶν ἑκάστου τῶν ῥυθμῶν ἀγωγαὶ ἄπειροι, ἄπειροι ἔσονται καὶ οἱ πρῶτοι . . .“* und weiter: *„καθόλου δὴ νοητεόν ὃς ἂν ληφθῇ τῶν ῥυθμῶν, ὅμοιον εἰπεῖν ὁ τροχαῖος, ἐπὶ τῇσδέ τινος ἀγωγῆς τεθεὶς ἀπείρων ἐκείνων πρώτων ἕνα τινὰ λήψεται εἰς αὐτόν.“*

Dass in einem aus Trochäen und Daktylen zusammengesetzten Metron der eine dieser Versfüsse so gross wie der andere ist, ist von Apel und Boeckh im Gegensatze zu Hermann aus dem Begriffe des Rhythmus mit Recht gefolgert worden: Boeckh hat auch dies erkannt, dass die Gleichstellung des Daktylus mit dem Trochäus durch die *μεταβολὴ τῆς ῥυθμικῆς ἀγωγῆς* bewirkt wird. Abweichend von Boeckh aber messen wir den im Zeitwerthe mit dem Trochäus gleichgestellten Daktylus folgendermassen:

2 1 1	2⅔ 1⅓
δάκτυλος τετράσημος ‒ ◡ ◡	*τροχαῖος τετράσημος* ‒ ◡
2 1	1½ ¾ ¾
τροχαῖος τρίσημος ‒ ◡	*δάκτυλος τρίσημος* ‒ ◡ ◡

In diesen Versfüssen, die allein der melischen Poesie zugehören (nicht wie der kyklische Fuss der Rhapsoden), ist d[illegible]

lange Silbe stets das Doppelte der kurzen. Nach Anleitung von Dionys de comp. verb. nennen wir diese langen und kurzen Silben:

μακρὰ μακρᾶς μακροτέρα – **Länge des** *τροχαῖος τετράσημος*	$2\frac{2}{3}$	**βραχεῖα βραχείας μακροτέρα** ◡ **Kürze des** *τροχαῖος τετράσημος*	$1\frac{1}{3}$
μακρὰ τελεία δίσημος – **Länge des** *δακτ. τετράσ.* **und des** *τροχαῖος τρίσημος*	2	**βραχεῖα τελεία μονόσημος** ◡ **Kürze des** *δάκτυλος τετράσημος* **und des** *τροχαῖος τρίσημος*	1
μακρὰ μακρᾶς βραχυτέρα – **Länge des** *δάκτυλος τρίσημος*	$1\frac{1}{2}$	**βραχεῖα βραχείας βραχυτέρα** ◡ **Kürze des** *δάκτυλος τρίσημος.*	$1\frac{1}{3}$

Zu diesen Silbenmessungen des 3zeiligen Daktylus und des 4zeiligen Trochäus kommen noch hinzu die polyschematischen Anfangsfüsse

⏗ – ($1\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$) polyschematischer Spondeus

◡́ ◡ ($1\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$) polyschematischer Pyrrhichius

◡́ – (1 2) polyschematischer Jambus.

B.

Die Metra der zweiten Antipatheia.

Secundäre Metra.

§ 48.

Schon bei den Metren der ersten Sympatheia kam es häufig genug vor, dass die Tradition der Metriker von der des Aristoxenus differirte. Selbstverständlich musste in solchen Fällen stets Aristoxenus das oberste Regulativ sein. Noch mehr ist dies bei den Metren der zweiten Sympatheia, den Metren des *πούς πεντάσημος* und des *πούς ἑξάσημος* der Fall. Für diese Metra ist mit Ausnahme der bloss von den Metrikern überlieferten Anaklasis der Tonica die allgemeine Metrik so gut wie völlig auf die rhythmische Tradition angewiesen, weshalb der die Theorie der griechische Rhythmik enthaltende Band das, was über die Metra der zweiten Antipatheia im allgemeinen zu sagen ist, vorweg nehmen musste.

Der Verfasser der griechischen Metrik muss insbesondere bezüglich der dort dargelegten Dochmien-Theorie den Aristoxenischen Standpunkt festhalten. Gerade hier könnte es zwar den Anschein haben, als ob die Theorie der Metriker auf Zusammenhang mit der alten rhythmischen Doctrin diejenige Anspruch machen könnte, welche den Dochmios als einen *ῥυθμὸς ὀκτάσημος*, der aus dem

πούς πεντάσημος und dem πούς τρίσημος combinirt sei, auffasst. Und doch kann diese Auffassung (sie kommt schon bei Fabius Quintilianus vor) mit ihrer Zerlegung des ῥυθμὸς δόχμιος ὀκτάσημος εἰς πεντάδα καὶ τριάδα vor der Lehre des Aristoxenus keinen Bestand haben, dass jeder in der συνεχὴς ῥυθμοποιία zulässige πούς entweder nach dem λόγος ἴσος oder nach dem λόγος διπλάσιος (1:2) oder nach dem λόγος ἡμιόλιος (2:3) gegliedert sein muss, dass aber jede andere Gliederung (also auch die Gliederung 3:5) unrhythmisch sein würde. Ich muss es dem Bearbeiter der speciellen Metrik anheim geben, welcher Auffassung der Dochmien er folgen will.

Für den fünfzeitigen Päon und den sechszeitigen Choriambus musste die griechische Rhythmik die bei Marius Victorinus erhaltene Tradition eines Aristoxeneers hervorziehen, dass sowohl der eine, wie der andere Versfuss den Hauptictus entweder auf der ersten oder auf der zweiten Länge hat. Vgl. Band I S. 195.



THEORIE

DER

MUSISCHEN KÜNSTE

DER

HELLENEN

VON

A. ROSSBACH UND **R. WESTPHAL.**

DRITTE AUFLAGE.

DRITTER BAND ZWEITE ABTHEILUNG:

SPECIELLE GRIECHISCHE METRIK.



LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1889.

GRIECHISCHE METRIK

MIT

BESONDERER RÜCKSICHT AUF DIE STROPHENGATTUNGEN

UND DIE ÜBRIGEN MELISCHEN METRA

VON

A. ROSSBACH UND R. WESTPHAL.

DRITTE AUFLAGE

BEARBEITET VON

AUGUST ROSSBACH.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1889.

Vorrede zur ersten Auflage.

Wenn wir im ersten Bande dieses Werkes das antike System r griechischen Rhythmik aus den Trümmern der Tradition zu tauriren und als die nothwendige Voraussetzung der Metrik hin- tellen suchten, so musste bei der Darstellung der einzelnen iechischen Metra, die wir nunmehr der Oeffentlichkeit übergeben, ser Hauptbestreben darauf hingehen, die grösstentheils verschollene nde der metrischen Stilarten und Strophengattungen, deren sich Dichter als fester Kunstformen bedienten, aus der erhaltenen etischen Litteratur wieder hervorzuholen und die Metrik als eine issenschaft der formalen poetischen Technik mit dem Inhalte der echischen Dichterwerke und namentlich mit der Exegese der Dramen den engsten Zusammenhang zu setzen. Der noch rückständige nd hat sich aus einer Darstellung der Harmonik und Orchestik zu er Geschichte der musischen und metrischen Kunst der iechen erweitert und behandelt neben der Fundamentaltheorie der ναι μουσικαί und ihrer Bearbeitung bei den Alten insbesondere die zelnen Gattungen der Lyrik und des Dramas nach den formalen ten der Rhythmik, Musik und Orchestik, die Anordnung, die Theile l die Aufführung der Tragödie und Komödie und die metrische l musische Kunst der einzelnen Dichter; der wissenschaftlichen iheit wegen mussten wir dem vorliegenden Bande, der für sich ein bstständiges Ganze bildet, die dritte, der Geschichte der musischen l metrischen Kunst die zweite Stelle in der Reihenfolge der drei eile einräumen. Wir wünschen, dass unsere Fachgenossen, welche Rhythmik so wohlwollend aufgenommen haben, auch über den rliegenden Band das Urtheil abgeben können, dass wir den darin rfolgten Zweck nicht verfehlt und auch unsererseits dazu beige- gen haben, die in der sterilen Behandlung Hephästions fast ab- storbenen Lebensorgane der Metrik durch ein eindringliches Ein- hen auf die Dichter und auf die Reste alter Tradition von neuem erwecken. Unsere Arbeit hatte nicht sowohl die Leistungen An- rer zu einer abschliessenden Darstellung zusammenzufassen, als viel- hr durch Herbeiziehung neuen Stoffes die bisherigen Grenzen der trik zu erweitern, — und zwar nicht etwa durch ein aus fremden sciplinen herübergenommenes Material, sondern durch Beobachtungen, recht eigentlich dem speciellen Gebiete der Metrik angehören.

Die Anordnung der einzelnen Metra nach Stilarten und rophengattungen, wie wir sie zur Grundlage des metrischen

Vorrede zur ersten Auflage.

Wenn wir im ersten Bande dieses Werkes das antike System der griechischen Rhythmik aus den Trümmern der Tradition zu restauriren und als die nothwendige Voraussetzung der Metrik hinzustellen suchten, so musste bei der Darstellung der einzelnen griechischen Metra, die wir nunmehr der Oeffentlichkeit übergeben, unser Hauptbestreben darauf hingehen, die grösstentheils verschollene Kunde der metrischen Stilarten und Strophengattungen, deren sich die Dichter als fester Kunstformen bedienten, aus der erhaltenen poetischen Litteratur wieder hervorzuholen und die Metrik als eine Wissenschaft der formalen poetischen Technik mit dem Inhalte der griechischen Dichterwerke und namentlich mit der Exegese der Dramen in den engsten Zusammenhang zu setzen. Der noch rückständige Band hat sich aus einer Darstellung der Harmonik und Orchestik zu einer Geschichte der musischen und metrischen Kunst der Griechen erweitert und behandelt neben der Fundamentaltheorie der τέχναι μουσικαί und ihrer Bearbeitung bei den Alten insbesondere die einzelnen Gattungen der Lyrik und des Dramas nach den formalen Seiten der Rhythmik, Musik und Orchestik, die Anordnung, die Theile und die Aufführung der Tragödie und Komödie und die metrische und musische Kunst der einzelnen Dichter; der wissenschaftlichen Einheit wegen mussten wir dem vorliegenden Bande, der für sich ein selbstständiges Ganze bildet, die dritte, der Geschichte der musischen und metrischen Kunst die zweite Stelle in der Reihenfolge der drei Theile einräumen. Wir wünschen, dass unsere Fachgenossen, welche die Rhythmik so wohlwollend aufgenommen haben, auch über den vorliegenden Band das Urtheil abgeben können, dass wir den darin verfolgten Zweck nicht verfehlt und auch unsererseits dazu beigetragen haben, die in der sterilen Behandlung Hephästions fast abgestorbenen Lebensorgane der Metrik durch ein eindringliches Eingehen auf die Dichter und auf die Reste alter Tradition von neuem zu erwecken. Unsere Arbeit hatte nicht sowohl die Leistungen Anderer zu einer abschliessenden Darstellung zusammenzufassen, als vielmehr durch Herbeiziehung neuen Stoffes die bisherigen Grenzen der Metrik zu erweitern, — und zwar nicht etwa durch ein aus fremden Disciplinen herübergenommenes Material, sondern durch Beobachtungen, die recht eigentlich dem speciellen Gebiete der Metrik angehören.

Die Anordnung der einzelnen Metra nach Stilarten und Strophengattungen, wie wir sie zur Grundlage des metrischen

Systemes gemacht haben, rechtfertigt sich hoffentlich von selber. Die meisten Fachgenossen werden es erkannt haben, dass auf dem Gebiete der Metrik so manche Frage, die man hier aufwerfen möchte, nur dann eine genügende Antwort finden kann, wenn die engen Grenzen, in welche das metrische System der Alten eingeschlossen ist, verlassen werden, und dass überhaupt das Festhalten der Kategorien Hephästions einen bedeutenden Fortschritt der metrischen Wissenschaft unmöglich macht. Wir sind weit entfernt, hiermit einen Vorwurf gegen die unsterblichen Verdienste G. Hermanns erheben zu wollen. Als Hermann am Ende des vorigen Jahrhunderts die fast verschollene metrische Disciplin dem Kreise unserer Wissenschaften wieder zuführte, da war es eine von selbst gebotene Nothwendigkeit die überlieferten Kategorien festzuhalten, denn es galt vor Allem einen Boden zu gewinnen, auf dem gearbeitet werden konnte; es mussten zunächst die von den alten Metrikern gefundenen Gesetze durch neue Beobachtungen aus dem Schatze der erhaltenen Dichterwerke bereichert und berichtigt werden. Aber so vortrefflich die metrischen Leistungen Hermanns sind und so hoch sie über den Theorien der Alten stehen: Hermanns Werk bleibt doch immer nur eine neue, vervollständigte und verbesserte Ausgabe Hephästions und theilt die Mängel des beschränkten Systemes der Alten. Wir würden es sicherlich keine genügende Darstellung der bildenden Künste nennen, wenn man sich bei den Tempeln und Statuen auf eine Beschreibung und Classificirung der einzelnen Theile beschränkte, ohne zu sagen, wie und nach welchen Gesetzen die Basen, Säulenschäfte, Echine, Triglyphen u. s. w. zur Säule, zum Capitäle, zum dorischen und ionischen Tempel vereinigt waren. So aber behandeln die alten Metriker die rhythmischen und metrischen Kunstwerke der Dichter: sie haben das Ganze zertrümmert und die Strophe in ihre Reihen und Verse auseinander gerissen, es genügt ihnen die zerrissenen Glieder nach den Kategorien eines äusserlichen Fachwerkes zu sondern und innerhalb derselben nach dem Silbenschema zu betrachten, während sie den Rhythmus den Musikern überlassen, die wiederum ihrerseits nicht die concrete Gestalt des Einzelnen, sondern nur die abstracten Elemente der rhythmischen Theorie darstellen; wie und nach welchen Gesetzen jene *κῶλα* zum metrischen Ganzen, zur Strophe vereint waren, diese Frage haben die alten Metriker niemals aufgeworfen, sie setzen stillschweigend voraus, dass die Strophe aus den verschiedensten Reihen und Versen bestehen kann, dass hier die mannigfaltigsten Metra verbunden werden können, aber nach der Einheit in dieser bunten Mannigfaltigkeit haben sie niemals gefragt. Das antike System reicht nur für die stichischen Formen und die allereinfachsten metrischen Compositionen aus, aber nicht für das ungleich ausgedehntere Gebiet der höheren metrischen Kunst.

Die Mangelhaftigkeit des überlieferten metrischen Systemes macht eine neue Behandlungsweise unerlässlich. Wie die Disciplin der bildenden Künste von dem Begriff der Stilarten, die sich im individuellen Leben der Stämme und im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet

haben, ausgeht und wie sie das Kunstwerk als ein einheitliches Ganze betrachtet, so hat auch die Wissenschaft der Metrik in der Mannigfaltigkeit der Reihen, Verse und Strophen vor Allem die Einheit als das oberste Princip an die Spitze zu stellen. Diese Aufgabe ist freilich keine leicht zu lösende, denn wir sind hier weit mehr als auf den übrigen Kunstgebieten von den Angaben der Alten verlassen. Für die Architectur waren die Stilarten überliefert, es war leicht die erhaltenen Denkmäler zu ordnen und die einzelnen Stilnüancen nach historischen und localen Unterschieden näher zu bestimmen; für die Metrik sind wir zunächst auf die erhaltenen Werke der Dichter angewiesen, es gilt hier aus den oft sehr zertrümmerten Denkmälern selber die einzelnen Kunststile und die Normen der metrischen Composition, denen die Dichter folgten, zu erkennen und in dem scheinbar Vielgestaltigen die Einheit wieder zu entdecken. Zuerst war es G. Hermann, der auf diese von den alten Metrikern nicht berührte Frage hindeutete und in den Pindarischen Epinikien zwei verschiedene Strophengattungen unterschied, aber in den Fesseln des antiken Systemes vermochte er nicht, die Tragweite dieser Entdeckung zu erkennen. In seiner unmittelbaren Anschauung und seinem hohen durch den fortwährenden Verkehr mit den Dichtern geweckten Kunstsinne stand Hermann weit über den dürren Kategorien Hephästions und über seinem eigenen Systeme und so fehlt ihm auch nicht das Gefühl für die Einheit der Strophe, er sagt selber: *versus per se optimi si ita conjungantur, ut numeri non apte congruant, non videbuntur recte unum quoddam ac totum efficere,* aber welche Reihen zusammenpassen und welche nicht, das überlässt er dem Gefühle: *ea non tam regulis quibusdam comprehendi possunt quam sensu percipiuntur.* Erst Böckh, der zu der Metrik die Rhythmik hinzubrachte, vermochte es die Strophengattungen Pindars nach ihrer metrischen Eigenthümlichkeit auf feste Normen zurückzuführen und mit dem ἦθος ῥυθμῶν in Einheit zu setzen, ihm gelang es Pindars *numeri soluti* der wissenschaftlichen Betrachtung zu unterwerfen und in ihre Elemente zu zerlegen, wo Hermann nicht anstand, sogar gegen das System der Alten freie metrische Bildungen als parapäonische Füsse anzunehmen. Gewiss hätte der metrischen Wissenschaft keine grössere Gunst zu Theil werden können, als wenn Böckh auch für die übrigen chorischen Lyriker und die Dramatiker die einzelnen Strophengattungen bestimmt hätte, da auf diesem Gebiete fast noch Alles zu thun ist. Man redet zwar schon lange „von der grossartigen rhythmischen Kunst des tragischen Chorliedes“, man bewundert die Composition seiner Strophen, „die herrliche Harmonie von Form und Inhalt“, aber diese Bewunderung ist meist nicht viel mehr als ein erstes dunkles Gefühl, sie gleicht dem unmittelbaren Eindrucke, den ein griechischer Tempel auf diejenigen macht, die noch nicht einmal die architectonischen Stilarten zu unterscheiden wissen. Die metrischen Stilgattungen der Dramatiker aber treten in Form und Bedeutung ebenso scharf wie die architectonischen auseinander, ja die Unterschiede sind hier noch viel bedeutender, weil sich mit jeder metrischen Stilart zugleich ein so scharf ausgeprägter

ethischer Charakter verbindet, dass der poetische Gedanke nach Ton und Inhalt und nach der jedesmaligen Situation stets eine bestimmte metrische Stilart erfordert, und dass umgekehrt dem poetischen Gedanken durch die bestimmte Strophengattung, in der er auftritt, eine besondere Färbung und Stimmung verliehen wird. Wie weit man von der Erkenntniss dieser Stilgesetze noch entfernt ist, das zeigen die neueren Versuche chorische Strophen in der Manier der Tragiker zu dichten. Von allen Strophen, die ein geistvoller und gediegener Kenner des Aeschylus in seinem gefesselten Prometheus gedichtet hat, ist auch nicht eine einzige, deren Metrum Aeschyleisches Gepräge trägt: weder in der Wahl der metrischen Reihen, noch im Umfang der Strophen, noch in der äusseren Stellung der Chorlieder, noch im Ethos zeigt sich die Manier einer Aeschyleischen Strophengattung. Es wird aber auch nicht möglich sein, jene Bildungsgesetze der Strophengattungen und metrischen Stilarten zu erkennen, so lange man in der Metrik die Strophen nur anhangsweise behandelt und hier weiter nichts thut, als das Hephästionische *περὶ ποιημάτων* durch eine Classification der Strophen nach ihrem äusseren Umfange zu erweitern und etwa noch die kleinen Strophen der ionischen und lesbischen Lyriker einzeln aufzuführen, während die sogenannten grösseren Strophen der chorischen Lyriker und Dramatiker mit einigen allgemeinen Bemerkungen abgethan werden. Dergleichen der Litteraturgeschichte entnommenen Kategorien können der „trockenen" Metrik kein neues Leben geben, wenn man unbekümmert um die in der Strophe waltende metrische Einheit die Bestandtheile derselben aus einander gerissen und unter die verschiedensten Kategorien der einfachen und zusammengesetzten Verse zerstreut hat und dann von den Strophen nur die dürren Schaalen behält, aus denen der Inhalt herausgepresst ist. Ebenso wenig hilft es aber auch, die Kategorien der Stropheneintheilung aus der griechischen Harmonik zu entnehmen; das war für Pindars Epinikien möglich, aber für die dramatischen Metra ist eine Sonderung nach den Tonarten durchaus unstatthaft, und auch für Pindar haben wir die Namen dorische, äolische und lydische Strophen aufgeben müssen und sind hier wie überall lediglich von der metrischen Eigenthümlichkeit ausgegangen, denn nur so liess sich ein die ganze griechische Poesie umfassendes System der metrischen Stilarten und Strophengattungen gewinnen.

Es soll hiermit aber nicht gesagt sein, dass das metrische System, welches wir an die Stelle der Hephästionischen Kategorien setzen, ein völlig neues sei. Je mehr es uns gelang, die einzelnen Stilarten bei den Dramatikern und Lyrikern zu scheiden, um so mehr lernten wir einsehen, dass auch schon die Alten die verschiedenen Strophengattungen unterschieden haben und dass jenem der nachclassischen Zeit angehörigen Systeme der Metriker ein älteres die metrischen Stilarten nach Form und Ethos sonderndes System vorausgeht, welches der classischen Zeit der griechischen Poesie angehört und unmittelbar aus dem Leben der alten Kunst, hauptsächlich aus den Schulen der Nomosdichter hervorgegangen ist. Was wir von

diesem Systeme wissen, beruht auf den Berichten der Musiker, Rhetoren und Philosophen und eine jede derartige Notiz ist für die Wissenschaft der Metrik geradezu unschätzbar. Dahin gehören die Angaben über das κατὰ δάκτυλον εἶδος, worunter die Alten nicht etwa das daktylische Metrum oder den Hexameter, sondern die specielle Strophengattung des daktylischen Maasses verstanden, welche Stesichorus für seine chorische Lyrik aus dem alten aulodischen Nomos entlehnt und weiter ausgebildet hat und welche späterhin auch von den Dramatikern gebraucht wurde. Dahin gehört ferner die von den Alten überlieferte Theorie der rhythmischen τρόποι und ἤθη, welche sich keineswegs bloss auf das Tempo bezieht, sondern einen viel durchgreifenderen Unterschied begründet. Dahin gehört endlich Alles, was uns von Plato, Aristoteles, Dionysius, Plutarch, Aristides u. a. über den ethischen Charakter und den Gebrauch einzelner Maasse überliefert ist. Wir haben uns bemüht, dies alte System wieder herzustellen und ihm die Strophengattungen, die sich uns aus dem Studium der Dichter ergaben, unterzuordnen, und wenn wir die Kategorien der Metriker verliessen, so beruht doch die von uns gegebene Anordnung des Stoffes nicht weniger auf einer antiken Tradition, und zwar auf der Tradition der classischen Zeit, der Zeit des Pindar und der Dramatiker. Die unselige Scheidung von Rhythmik und Metrik, die in Hephästions Buche völlig durchgeführt ist, hat dies System in Vergessenheit gerathen lassen, während die συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ῥυθμῶν, deren Theorie von Aristides kurz angedeutet ist, und ebenso auch die Fragmente Heliodors noch manche Hinweisung darauf enthalten.

Im Allgemeinen geben die drei Rhythmengeschlechter das oberste Eintheilungsprincip der metrischen Stilarten und Strophengattungen, die wir kurzweg als Metra bezeichnen. Eine jede Strophe gehört nämlich in den meisten Fällen einem und demselben Rhythmengeschlechte an, ein Rhythmenwechsel zwischen den Reihen derselben Strophe findet hauptsächlich nur in den ionischen Strophen mit ἀνακλώμενοι, in den dem Kordax angehörigen päonischen Strophen mit trochäischen Dipodien oder freien Anapästen und endlich in den Dochmien d. h. den Zusammensetzungen eines päonischen und jambischen Taktes statt. Diese ῥυθμοὶ μεταβάλλοντες sind nach dem Bericht der Alten der Ausdruck für die abnormen Bewegungen des Gemüths, es sind die βάσεις ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι, die der strenge Sinn des Plato aus seinem Staate entfernen will. Abgesehen von den μεταβάλλοντες gehört eine jede Strophe entweder dem γένος δακτυλικόν oder dem γένος ἰαμβικὸν τρίσημον oder ἑξάσημον oder dem γένος παιωνικόν an. Von dem Taktwechsel ist die Vereinigung der Metra des daktylischen und iambischen Rhythmengeschlechtes zu scheiden, in welcher die Daktylen (Anapäste) durch kyklische Messung den damit verbundenen Trochäen (Iamben) gleich gestellt werden. Im weiteren Sinne ist zwar auch diese Vereinigung nach der rhythmischen Theorie der Alten eine rhythmische μεταβολή, aber keine μεταβολὴ κατὰ γένος, kein Taktwechsel, sondern nur eine μεταβολὴ ἐξ ἀσυνθέτου εἰς μικτόν. S. Gr. Rhythm. S. 169. Dem

Rhythmus nach wären die hierher gehörigen Metra dem iambi
Geschlechte unterzuordnen, wir haben ihnen jedoch der Bequemli
wegen nach dem Vorgange der obengenannten συμπλέκοντες ein
sondere Stelle neben den drei Rhythmengeschlechtern eingeräum
nach zwei Klassen gesondert, die im Allgemeinen den daktylo·tr
schen ἀσυνάρτητα und μικτά Hephästions entsprechen. In der
den Daktylotrochäen, bilden die Metra der beiden Rhythmengeschl
selbstständige Reihen, in der anderen, den Logaöden, sind die
beider Rhythmengeschlechter zu einer einheitlichen Reihe zusan
getreten. So gliedern sich die metrischen Stilgattungen nach f
den 4 Hauptkategorien: I. Einfache Metra des daktylischen Rhytl
geschlechtes: Daktylen und Anapäste. II. Einfache Metra des i
schen Rhythmengeschlechtes: Trochäen, Iamben, Iambotrochäe
Ionici. III. Zusammengesetzte Metra des daktylischen und iambi
Rhythmengeschlechtes mit den beiden oben angegebenen Unter
IV. Metra des päonischen Rhythmengeschlechtes mit den hierhe
hörenden ῥυθμοὶ μεταβάλλοντες.

Innerhalb dieser Metra treten nun die rhythmischen Tr
(τρόποι ῥυθμοποιίας) als bestimmte Kategorien auf. In der G
Rhythmik hatten wir die Aufgabe, die Theorie der τρόποι nach
äusseren Bedeutung hinzustellen, in dem vorliegenden Bande
wir die dort gewonnenen Resultate mit den erhaltenen Denkn
der griechischen Poesie in Zusammenhang gebracht und in diese
wendung enthält die Lehre von den τρόποι die Fundamentalg
der metrischen und rhythmischen Composition, wodurch der Cha
eines Gedichtes nach seiner formalen Seite bestimmt wird; de
sammenhang der rhythmischen Tropoi mit dem harmonischen
mit der Tonlage, den ἁρμονίαι und τόνοι mussten wir von der
ausschliessen, da er nicht die metrischen und rhythmischen, so
die eigentlich musikalischen Verhältnisse betrifft; nur bei ein
Metren haben wir auf die Harmonien eingehen müssen, weil
bisher gerade in der Harmonie die wesentliche Bedingung für di
trische Eigenthümlichkeit einer Strophengattung erblickte. Die r
mischen Tropoi sind dem γένος nach drei: 1) Der diastaltische
tragische d. h. die Compositionsform der tragischen Chorlieder
nicht der tragischen Monodien). 2) Der systaltische Tropos fü
Monodien des Nomos, des Dramas und der sog. subjectiven L
und für die hyporchematischen, threnodischen, komischen und
dramatischen Chorlieder. 3) Der hesychastische Tropos für die ruhi
Gattungen der chorischen Lyrik wie Päane, Epinikien und die a
Dithyramben. Ueber die ἤθη der drei Tropoi ist im Allgem
Gr. Rhythm. § 43 gehandelt. Die Metra des bewegten päoni
Rhythmengeschlechtes gehören bloss dem systaltischen Tropos a
Iamben und Trochäen sondern sich nach dem systaltischen und
schen, die Daktylen und anapästischen nach dem hesychastische
systaltischen Tropos, in den daktylotrochäischen und logaödischen M
endlich sind alle 3 Tropoi vertreten. Die eigenthümliche Behan
der Metra nach den Tropoi ist nun überall eine sehr durchgrei

und charakteristische, indem das verschiedene Ethos stets eine verschiedene metrische Behandlung hervorgerufen hat; wir besitzen in jenen Tropoi gradezu die vornehmsten stilistischen Unterschiede der Metra und die von uns gebrauchten Namen: systaltische Iamben, diastaltische oder tragische Iamben, hesychastische Daktylotrochäen u. s. w. bezeichnen ebenso viele in Form und Ethos gleichweit getrennte Stilarten und Strophengattungen. Innerhalb dieser Kategorien erheben sich neue Unterschiede durch den verschiedenen Charakter der zu demselben Tropos gehörenden poetischen Gattungen (die εἴδη der Alten, Gr. Rhythm. § 43) und durch die Individualität der einzelnen Dichter. Auch hierfür hatten die alten Theoretiker eine genaue Terminologie, die aber bis auf einzelne Reste, wie das κατὰ δάκτυλον εἶδος, für uns verloren ist. Durch die sorgfältige Beobachtung der erhaltenen Dichterwerke lassen sich indess die stilistischen Unterschiede dieser Art wieder herstellen. So gehören die logaödischen (sog. äolischen) Strophen Pindars und Simonides' demselben Grundmetrum und demselben τρόπος ἡσυχαστικός an, aber dennoch finden zwischen ihnen so scharf ausgeprägte Unterschiede statt, dass wir hier nicht allein blosse Stilnüancen, sondern geradezu verschiedene Stilgattungen zu sehen haben, die logaödischen Strophen des Pindarischen und Simonideischen Stils, von denen ein jeder auch bei den übrigen chorischen Lyrikern seine Vertreter findet. Ebenso verhält es sich mit den logaödischen Strophen des Aeschylus einerseits und des Sophokles und Euripides andererseits; auch hier finden wir einen durch das Ethos bedingten Gegensatz in der Behandlung des logaödischen Maasses, und die hierdurch auftretenden logaödischen Stilarten der älteren und der späteren Tragödie stehen sich unter einander ebenso fern wie die Simonideischen und Pindarischen Logaöden. Auch im daktyloepitritischen Metrum (den sogenannten dorischen Strophen), welches ursprünglich nur dem hesychastischen Tropos angehörte, aber ebenso wie das κατὰ δάκτυλον εἶδος auch hin und wieder von den Tragikern mit treuer Bewahrung des eigenthümlichen Ethos gebildet wird, lassen sich streng geschiedene Normen in der Manier der einzelnen Dichter nicht verkennen, ganz abgesehn von den durch die poetische Gattung bedingten Nüancen; auf der einen Seite steht hier Stesichorus, Pindar, Bacchylides und die älteren Dithyrambiker, auf der anderen Simonides und die Tragiker. Dergleichen Eigenthümlichkeiten im metrischen Sprachgebrauch der einzelnen Dichter haben wir fast für jede Stilart nachgewiesen und sahen grade hierin um so mehr eine Hauptaufgabe unserer Arbeit, als hier das weite Feld der Beobachtungen noch völlig unbebaut war, denn bei den traditionellen Kategorien der metrischen Disciplin war nicht einmal Raum für dergleichen Beobachtungen vorhanden und selbst die Gesichtspunkte fehlten dafür, so lange die Stilgattungen nicht unterschieden waren. Aber warum sollten wir uns heut zu Tage, wo andere Disciplinen so weit vorgeschritten sind und wo der Ueberblick über die Gebiete des antiken Lebens auch für die Metrik einen anderen Standpunkt darbietet, warum sollten wir uns noch immer von

THEORIE
DER
MUSISCHEN KÜNSTE
DER
HELLENEN

VON

A. ROSSBACH UND **R. WESTPHAL.**

DRITTE AUFLAGE.

DRITTER BAND ZWEITE ABTHEILUNG:

SPECIELLE GRIECHISCHE METRIK.

LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1889.

GRIECHISCHE METRIK

MIT

BESONDERER RÜCKSICHT AUF DIE STROPHENGATTUNGEN
UND DIE ÜBRIGEN MELISCHEN METRA

VON

A. ROSSBACH UND **R. WESTPHAL.**

DRITTE AUFLAGE

BEARBEITET VON

AUGUST ROSSBACH.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1889.

Vorrede zur ersten Auflage.

Wenn wir im ersten Bande dieses Werkes das antike System der griechischen Rhythmik aus den Trümmern der Tradition zu restauriren und als die nothwendige Voraussetzung der Metrik hinzustellen suchten, so musste bei der Darstellung der einzelnen griechischen Metra, die wir nunmehr der Oeffentlichkeit übergeben, unser Hauptbestreben darauf hingehen, die grösstentheils verschollene Kunde der metrischen Stilarten und Strophengattungen, deren sich die Dichter als fester Kunstformen bedienten, aus der erhaltenen poetischen Litteratur wieder hervorzuholen und die Metrik als eine Wissenschaft der formalen poetischen Technik mit dem Inhalte der griechischen Dichterwerke und namentlich mit der Exegese der Dramen in den engsten Zusammenhang zu setzen. Der noch rückständige Band hat sich aus einer Darstellung der Harmonik und Orchestik zu einer Geschichte der musischen und metrischen Kunst der Griechen erweitert und behandelt neben der Fundamentaltheorie der *τέχναι μουσικαί* und ihrer Bearbeitung bei den Alten insbesondere die einzelnen Gattungen der Lyrik und des Dramas nach den formalen Seiten der Rhythmik, Musik und Orchestik, die Anordnung, die Theile und die Aufführung der Tragödie und Komödie und die metrische und musische Kunst der einzelnen Dichter; der wissenschaftlichen Einheit wegen mussten wir dem vorliegenden Bande, der für sich ein selbstständiges Ganze bildet, die dritte, der Geschichte der musischen und metrischen Kunst die zweite Stelle in der Reihenfolge der drei Theile einräumen. Wir wünschen, dass unsere Fachgenossen, welche die Rhythmik so wohlwollend aufgenommen haben, auch über den vorliegenden Band das Urtheil abgeben können, dass wir den darin verfolgten Zweck nicht verfehlt und auch unsererseits dazu beigetragen haben, die in der sterilen Behandlung Hephästions fast abgestorbenen Lebensorgane der Metrik durch ein eindringliches Eingehen auf die Dichter und auf die Reste alter Tradition von neuem zu erwecken. Unsere Arbeit hatte nicht sowohl die Leistungen Anderer zu einer abschliessenden Darstellung zusammenzufassen, als vielmehr durch Herbeiziehung neuen Stoffes die bisherigen Grenzen der Metrik zu erweitern, — und zwar nicht etwa durch ein aus fremden Disciplinen herübergenommenes Material, sondern durch Beobachtungen, die recht eigentlich dem speciellen Gebiete der Metrik angehören.

Die Anordnung der einzelnen Metra nach Stilarten und Strophengattungen, wie wir sie zur Grundlage des metrischen

Systemes gemacht haben, rechtfertigt sich hoffentlich von selber. Die meisten Fachgenossen werden es erkannt haben, dass auf dem Gebiete der Metrik so manche Frage, die man hier aufwerfen möchte, nur dann eine genügende Antwort finden kann, wenn die engen Grenzen, in welche das metrische System der Alten eingeschlossen ist, verlassen werden, und dass überhaupt das Festhalten der Kategorien Hephästions einen bedeutenden Fortschritt der metrischen Wissenschaft unmöglich macht. Wir sind weit entfernt, hiermit einen Vorwurf gegen die unsterblichen Verdienste G. Hermanns erheben zu wollen. Als Hermann am Ende des vorigen Jahrhunderts die fast verschollene metrische Disciplin dem Kreise unserer Wissenschaften wieder zuführte, da war es eine von selbst gebotene Nothwendigkeit die überlieferten Kategorien festzuhalten, denn es galt vor Allem einen Boden zu gewinnen, auf dem gearbeitet werden konnte; es mussten zunächst die von den alten Metrikern gefundenen Gesetze durch neue Beobachtungen aus dem Schatze der erhaltenen Dichterwerke bereichert und berichtigt werden. Aber so vortrefflich die metrischen Leistungen Hermanns sind und so hoch sie über den Theorien der Alten stehen: Hermanns Werk bleibt doch immer nur eine neue, vervollständigte und verbesserte Ausgabe Hephästions und theilt die Mängel des beschränkten Systemes der Alten. Wir würden es sicherlich keine genügende Darstellung der bildenden Künste nennen, wenn man sich bei den Tempeln und Statuen auf eine Beschreibung und Classificirung der einzelnen Theile beschränkte, ohne zu sagen, wie und nach welchen Gesetzen die Basen, Säulenschäfte, Echine, Triglyphen u. s. w. zur Säule, zum Capitäle, zum dorischen und ionischen Tempel vereinigt waren. So aber behandeln die alten Metriker die rhythmischen und metrischen Kunstwerke der Dichter: sie haben das Ganze zertrümmert und die Strophe in ihre Reihen und Verse auseinander gerissen, es genügt ihnen die zerrissenen Glieder nach den Kategorien eines äusserlichen Fachwerkes zu sondern und innerhalb derselben nach dem Silbenschema zu betrachten, während sie den Rhythmus den Musikern überlassen, die wiederum ihrerseits nicht die concrete Gestalt des Einzelnen, sondern nur die abstracten Elemente der rhythmischen Theorie darstellen; wie und nach welchen Gesetzen jene *κῶλα* zum metrischen Ganzen, zur Strophe vereint waren, diese Frage haben die alten Metriker niemals aufgeworfen, sie setzen stillschweigend voraus, dass die Strophe aus den verschiedensten Reihen und Versen bestehen kann, dass hier die mannigfaltigsten Metra verbunden werden können, aber nach der Einheit in dieser bunten Mannigfaltigkeit haben sie niemals gefragt. Das antike System reicht nur für die stichischen Formen und die allereinfachsten metrischen Compositionen aus, aber nicht für das ungleich ausgedehntere Gebiet der höheren metrischen Kunst.

Die Mangelhaftigkeit des überlieferten metrischen Systemes macht eine neue Behandlungsweise unerlässlich. Wie die Disciplin der bildenden Künste von dem Begriff der Stilarten, die sich im individuellen Leben der Stämme und im Laufe der Jahrhunderte herausgebildet

haben, ausgeht und wie sie das Kunstwerk als ein einheitliches Ganze betrachtet, so hat auch die Wissenschaft der Metrik in der Mannigfaltigkeit der Reihen, Verse und Strophen vor Allem die Einheit als das oberste Princip an die Spitze zu stellen. Diese Aufgabe ist freilich keine leicht zu lösende, denn wir sind hier weit mehr als auf den übrigen Kunstgebieten von den Angaben der Alten verlassen. Für die Architectur waren die Stilarten überliefert, es war leicht die erhaltenen Denkmäler zu ordnen und die einzelnen Stilnüancen nach historischen und localen Unterschieden näher zu bestimmen; für die Metrik sind wir zunächst auf die erhaltenen Werke der Dichter angewiesen, es gilt hier aus den oft sehr zertrümmerten Denkmälern selber die einzelnen Kunststile und die Normen der metrischen Composition, denen die Dichter folgten, zu erkennen und in dem scheinbar Vielgestaltigen die Einheit wieder zu entdecken. Zuerst war es G. Hermann, der auf diese von den alten Metrikern nicht berührte Frage hindeutete und in den Pindarischen Epinikien zwei verschiedene Strophengattungen unterschied, aber in den Fesseln des antiken Systemes vermochte er nicht, die Tragweite dieser Entdeckung zu erkennen. In seiner unmittelbaren Anschauung und seinem hohen durch den fortwährenden Verkehr mit den Dichtern geweckten Kunstsinne stand Hermann weit über den dürren Kategorien Hephästions und über seinem eigenen Systeme und so fehlt ihm auch nicht das Gefühl für die Einheit der Strophe, er sagt selber: *versus per se optimi si ita conjungantur, ut numeri non apte congruant, non videbuntur recte unum quoddam ac totum efficere,* aber welche Reihen zusammenpassen und welche nicht, das überlässt er dem Gefühle: *ea non tam regulis quibusdam comprehendi possunt quam sensu percipiuntur.* Erst Böckh, der zu der Metrik die Rhythmik hinzubrachte, vermochte es die Strophengattungen Pindars nach ihrer metrischen Eigenthümlichkeit auf feste Normen zurückzuführen und mit dem ἦθος ῥυθμῶν in Einheit zu setzen, ihm gelang es Pindars *numeri soluti* der wissenschaftlichen Betrachtung zu unterwerfen und in ihre Elemente zu zerlegen, wo Hermann nicht anstand, sogar gegen das System der Alten freie metrische Bildungen als parapäonische Füsse anzunehmen. Gewiss hätte der metrischen Wissenschaft keine grössere Gunst zu Theil werden können, als wenn Böckh auch für die übrigen chorischen Lyriker und die Dramatiker die einzelnen Strophengattungen bestimmt hätte, da auf diesem Gebiete fast noch Alles zu thun ist. Man redet zwar schon lange „von der grossartigen rhythmischen Kunst des tragischen Chorliedes“, man bewundert die Composition seiner Strophen, „die herrliche Harmonie von Form und Inhalt“, aber diese Bewunderung ist meist nicht viel mehr als ein erstes dunkles Gefühl, sie gleicht dem unmittelbaren Eindrucke, den ein griechischer Tempel auf diejenigen macht, die noch nicht einmal die architectonischen Stilarten zu unterscheiden wissen. Die metrischen Stilgattungen der Dramatiker aber treten in Form und Bedeutung ebenso scharf wie die architectonischen auseinander, ja die Unterschiede sind hier noch viel bedeutender, weil sich mit jeder metrischen Stilart zugleich ein so scharf ausgeprägter

an einander schliessen, in den trochäischen dagegen bildet nach Aeschyleischer Manier die Verbindung zweier Reihen, in den iambischen die einzelne Reihe einen selbstständigen Vers. In den iambischen und trochäischen Strophen, deren Thesen nach der normalen Bildung durchgängig rational sein müssen, kommt das dem tragischen Tropos eigenthümliche Princip der Synkope fast in jedem Verse zur Anwendung und ruft dort die fälschlich sogenannten antispastischen, iambotrochäischen und dochmischen Formen, hier die anlautenden Spondeen und Cretici hervor. Als alloiometrische Reihe gebührt den iambischen Strophen ein logaödisches Epodikon (hier ein erster und zweiter Pherekrateus), den trochäischen Strophen dagegen die gewichtvolle daktylische Pentapodie an vorletzter Stelle und zwar mit reinen Daktylen, jene Reihe, durch welche Aeschylus in dem grossartigen Pathos der trochäischen Strophen den Ton einer ruhigen Erhabenheit erklingen lässt. Die ionischen Strophen mussten wir völlig rein halten ohne synkopirte Formen (an- oder inlautende Anapäste) und ohne *ἀνακλώμενοι*, die beide der Würde des Inhalts fern stehen, und ohne Auflösungen, welche bloss in den ionischen Dionysos- und Demetergesängen ihre Stelle haben, nicht aber da, wo der ionische Rhythmus die Nichtigkeit des irdischen Daseins, die menschliche Ohnmacht gegenüber den unerbittlichen Gesetzen der Nothwendigkeit darstellt. Was den Umfang der Strophen betrifft, so musste den Normen des Aeschyleischen

ΧΟΡΟΣ.

Ἀλλὰ γὰρ ἤδη στείχουσι δόμους,
φοβερὰ δ' Ἄτα δηλοῖ φανερῶς
οἷ' ἐπέκρανεν πολύκλαυτα πάθη·
σὺ δὲ νῦν θάρσει βασίλεια φρεσὶν
καὶ τὰ προσέρποντ' ἐσιδοῦσ' ὄσσοις
ὑπόδεξαι τλάμονι θυμῷ.

ΒΑΣΙΛΕΙΑ.

αἰαῖ αἰαῖ,
τί ποθ' ὁρμᾶται μεγάροις ἐπ' ἐμοῖς,
τίς ἔχει με φόβος; κελαδεῖ δ' οἰκτρῶς
ὕμνος ἰάλεμος, ᾆδου παιάν·
ποῦ μοι φίλα τέκνα μένουσιν;

ΧΟΡΟΣ.

στρ. α'.

Ἐπὶ πασῶν μὲν ὁδῶν ἄστεα θνατῶν
στυγερὰ Μοῖρα διοιχνεῖ, παρέπονται δὲ γόοι
πολύθρηνοί τ' ὀλολυγαί,
δολόμητις γὰρ ἐπ' οὐδοῖσιν ἐφέρπει
βαρὺ κόπτουσα θύραν ἄλλοθεν ἄλλαν.

ἀντ. α'.

τίς ἀνὴρ θνατογενῶν πώποτε πάντων
ἔφυγεν δεινοτάτας χεῖρας ἀλύξας θανάτου;
μέγα φωνοῦσα δὲ Μοίρας
ἀπαραίτητος ἐπαχεῖ ποτε φάμα
πρὸς ἅπασιν μελάθροις οὐ βροτὸς οἰκεῖ.

Stils gemäss die grösste Zahl der Reihen den iambischen, die geringste Ausdehnung den ionischen Strophen gegeben werden, die trochäischen mussten zwischen beiden in der Mitte stehen. Die von uns gewählte Reihenfolge der drei Strophenformen ist lediglich durch das Ethos des Inhalts bedingt, aber wir können nicht umhin, auf ein äusseres Gesetz in der Anordnung der Aeschyleischen Strophen aufmerksam zu machen, womit jene Reihenfolge übereinkommt. Wo Aeschylus ionische Strophen bildet, da stehen sie überall wie hier am Anfange des Chorliedes, wofür der innere Grund S. 312 angegeben ist. Auf die ionische Strophe folgt dann überall bei Aeschylus eine iambische, nur einmal eine trochäische. Als eine Abweichung von der Aeschyleischen Manier könnte es angesehen werden, dass die trochäischen Strophen bei uns den Schluss des Chorliedes bilden, während sie bei Aeschylus, wenn sie nicht unmittelbar auf Ionici folgen, stets das Chorlied beginnen; aber wir können uns für unsere Stellung auf die Hiketides berufen, wo Aeschylus ebenfalls von seiner gewöhnlichen Weise abweichend die Trochäen ans Ende gestellt hat. Den drei Strophenpaaren des Chorliedes stellen wir eine Uebertragung der vorausgehenden Wechselrede zwischen dem Chor und der Königin voran. Es bedarf wohl kaum der Erinnerung, dass hier anapästische Systeme gewählt werden mussten; es ist der Marschrhythmus, der den herankommenden Leichenzug auf die Bühne geleitet.

Chor.

Es naht sich, es wird sich mit Schrecken erklären,
sei stark, Gebieterin, stähle dein Herz,
mit Fassung ertrage, was dich erwartet,
mit männlicher Seele den tödtlichen Schmerz.

Isabella.

Was naht sich? was erwartet mich? ich höre
der Todtenklage fürchterlichen Ton
das Haus durchdringen — wo sind meine Söhne?

Chor.

Durch die Strassen der Städte
von Jammer gefolgt
schreitet das Unglück, —
lauernd umschleicht es die Häuser der Menschen,
heute an dieser Pforte pocht es, morgen an jener,

aber noch keinen
hat es verschont.
Die unerwünschte schmerzliche Botschaft
früher oder später bestellt es an jeder
Schwelle, wo ein Lebendiger wohnt.

στρ. β'.

Ὅταν γῆρας μὲν ἀχθηδόσιν βαρείαις
κεκμηκότες, φυλλάδος
καταρρεούσας ἐν ἡμάτων κύκλοις,
μόλωσιν ᾅδου δόμον γέροντες,
τί τῶνδε δεινὸν ἧμιν ἢ ποταίνιον;
τόδ' αἰωνίοις νόμοις μοιρόκραντον βροτοῖς,
δεῖ δὲ φέρειν ἑκόντ' αἰνᾶς λέπαδνον ἀνάγκας.

ἀντ. β'.

βιαίως δ' ἔσθ' ὅπου κἂν φίλοισιν Ἄτα
ἄφερτος ἐκμαίνεται
φόνον πνέουσ', ἔνθεν αἷμα συγγενὲς
ῥέει πέδοι φεῦ δυσαγκόμιστον,
νέος δ' ἄϊστος ὤλετ' ἐς τὸ πᾶν βίος.
μόρος γὰρ θεόσσυτος καὶ νέας ἥρπασεν
εἰς στυγίαν σκάφαν ἀκμᾶς εὐήρατον ἄνθος.

στρ. γ'.

Ζεὺς εὖτ' ἂν μελαμπτέροισι νυκτηρεφῆ τὸν αἰθέρα
ἐγκαλύψῃ νέφεσσιν, φλογὸς πεδαόρου
ὑψόθεν βαλὼν κράτος,
παντὸς ἤδη βροτοῦ γνώσεται δειματούμενον κέαρ
δαίμονος ὑψιμέδοντος ἐτήτυμον ἀρχάν,
ὃς λάχῃ νέμει βροτῶν.

ἀντ. γ'.

ἴστω δ' ὅστις εὐπιθὴς πότμῳ καὶ φλέγοντος ἀλίου
αἰθρίους ἀστραπὰς ἐμπεσεῖν ὑπέρφρονιν.
οὕνεκ' ἀλλαγὰς βίου
προσβλέπων μὴ μετελθεῖν παραινῶ μάταια κέρδεα,
ὄλβιος ὧν μάθε χρήμαθ' ἑκὼν ἀποβάλλειν,
μηδὲν ἀλγύνων κέαρ.

Was nun unsere Darstellung der einzelnen Strophengattungen betrifft, so war die Theorie der Pindarischen Daktylo-Epitriten und Logaöden von Böckh und die der Dochmien von Seidler festgestellt und unsere Arbeit dadurch ausserordentlich erleichtert. Für die meisten übrigen Strophengattungen der Dramatiker und chorischen Lyriker waren wir ganz auf unsere eigenen Beobachtungen angewiesen, ja wir hatten sie hier zum erstenmal als feste Strophengattungen hinzustellen und ihnen gleichsam erst das Bürgerrecht zu verschaffen. Wo wir hierbei in der Auffassung der Reihen und Verse von der bisherigen Metrik abwichen, da sind alle zu einer Strophengattung gehörenden Strophen, so weit sie metrisch unverdorben waren, einzeln abgedruckt. Dies musste namentlich bei den Trochäen, Iamben, Iambotrochäen und Daktylotrochäen des tragischen Tropos, so wie bei dem sogenannten *κατὰ δάκτυλον εἶδος* und den hyporchematischen Daktylotrochäen geschehen, ebenso glaubten wir auch die einzelnen ionischen Strophen wegen der hier stattfindenden Synkope und der Unrichtigkeit der bisherigen Abtheilung mit ihrem Schema mittheilen zu müssen und haben dasselbe Verfahren auch für die daktylo-epitritischen Strophen der Lyriker und Dramatiker eingehalten, um die gerade in dieser

Wenn die Blätter fallen
in des Jahres Kreise,
wenn zum Grabe wallen
entnervte Greise,
da gehorcht die Natur ruhig nur
ihrem alten Gesetze, ihrem ewigen Brauch,
da ist nichts, was den Menschen entsetze.

Aber das Ungeheure auch
lerne erwarten im irdischen Leben!
mit gewaltsamer Hand
löset der Mord auch das heiligste Band,
in sein stygisches Boot
raffet der Tod
auch der Jugend blühendes Leben.

Wenn die Wolken gethürmt
den Himmel schwärzen,
wenn dumpftosend
der Donner hallt,
da, da fühlen sich alle Herzen
in des furchtbaren Schicksals Gewalt.

Aber auch aus entwölkter Höhe
kann der zündende Donner schlagen,
darum in deinen fröhlichen Tagen
fürchte des Unglücks tückische Nähe.
Nicht an die Güter hänge dein Herz,
die das Leben vergänglich zieren;
wer besitzt, der lerne verlieren,
wer im Glück ist, der lerne den Schmerz.

Strophengattung zur höchsten Kunst ausgebildete eurhythmische Responsion an einer möglichst grossen Zahl von Beispielen nachzuweisen. Für die übrigen Metra genügten einzelne Strophenbeispiele, da hier die metrischen Elemente klarer zu Tage lagen; dies gilt von den Strophen des komischen Tropos, von den Dochmien und den Logaöden, für welche letztere wir hauptsächlich nur in der Basis von der jetzt gewöhnlichen Ansicht abweichen mussten. Wenn die von uns aufgestellten Theorien der einzelnen Strophengattungen auf den ersten Blick zu umfangreich erscheinen sollten, so wird doch hoffentlich ein näheres Eingehen in dieselben zeigen, dass hier nichts Unnöthiges und Unwesentliches gesagt ist, ja dass wir uns gegenüber dem umfangreichen, bisher noch nicht herbeigezogenen Stoffe überall der kürzesten Darstellung befleissigt haben. Es wäre ein leichtes gewesen, ein jedes Metrum zu einer eigenen Monographie zu verarbeiten. Noch kürzer konnten wir uns bei den stichischen und systematischen Formen und den kleineren Strophen der subjektiven Lyriker fassen, denen sich bisher das Hauptaugenmerk der Metriker auf Kosten der dramatischen und chorischen Strophen zugewandt hat; aber auch hier haben wir uns, wo Neues zu thun war, mit Freuden einer eindringlichen

Arbeit hingegeben, und wir glauben, dass auch diese Punkte, wie z. B. die anapästischen Systeme, Manches durch uns gewonnen haben. Die allgemeine Erörterung über Versfüsse, Reihe, Auflösung und Zusammenziehung, Anakrusis, Katalexis, antistrophische Responsion, Basis, Polyschematismus, die man gewöhnlich der speciellen Metrik als allgemeine Einleitung vorauszustellen pflegt, haben wir bei einem jeden Rhythmengeschlechte im Einzelnen behandelt, da sich diese Punkte nach der Verschiedenheit der Rhythmengeschlechter verschieden gestalten und zum Theil (wie z. B. die Basis) nur einem einzelnen Rhythmengeschlechte eigenthümlich sind. Dass unser Verfahren, nach welchem wir einen dem antiken Systeme entgegengesetzten Weg gegangen sind und die metrischen Stilgattungen als oberste Kategorien zu Grunde legten, auch für die Theorie der einzelnen Reihen und ihre metrischen Eigenthümlichkeiten fruchtbar war und dass sich so neue Gesichtspunkte ergaben, um die Fragen nach Auflösung, Zusammenziehung, Ancipität, Responsion u. s. w. durch neue Beobachtungen zu berichtigen und zu bereichern, wird hoffentlich aus unserer Arbeit erhellen. Wir waren von unserem Standpunkte aus genöthigt zu fragen, wo, wie und wie oft eine Reihe gebraucht sei, in welchen Strophengattungen sie vorkommt, in welchen sie nur ein untergeordnetes Element sei und wie sie nach den verschiedenen metrischen Stilgattungen und von den einzelnen Dichtern verschieden behandelt wird. Die Eigenthümlichkeit der jedesmaligen Strophengattung gab zugleich die Gesetze für die Versabtheilung. Es ist bekannt, wie schwankend dieselbe in den meisten Ausgaben der Dramatiker ist und wie vieles hier der Willkür der Herausgeber anheim gestellt bleibt, denn mit der Beachtung des Hiatus und der Syllaba anceps reicht man für diese Strophen, in denen oft nicht eine einzige Verspause vorkommt, nicht aus. Aber dieselben festen Principien, wie sie Böckh z. B. für die sogenannten dorischen Strophen hauptsächlich aus der Eigenthümlichkeit des Metrums festgestellt hat, lassen sich auch für alle übrigen Strophengattungen durchführen, nur sind sie nach der Eigenthümlichkeit derselben verschieden, so dass für die iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos die Versabtheilung eine durchweg andere ist. Das Regulativ ist hier, abgesehen von den äusseren Indicien der Verspause u. s. w., die aus den Strophen derselben Gattung geschöpfte Analogie, — ganz unrichtig würde es sein, die Versabtheilung bei den verschiedenen Stilarten nach ein und demselben Principe gestalten zu wollen. Daneben giebt die eurhythmische Responsion in vielen Fällen über die Anordnung der metrischen Elemente zu Reihen und Versen Aufschluss. Wo wir in den von uns mitgetheilten Strophen von den bisherigen Abtheilungen abgewichen sind, da wird sich die Begründung aus der von uns aufgestellten Strophentheorie ergeben; es wäre unnöthig oder vielmehr unmöglich gewesen, dergleichen Abweichungen, zu denen sich fast in jeder Strophe Gelegenheit bot, jedesmal ausdrücklich anzumerken. — Wollte man an einen Metriker die Forderung stellen, dass er die sämmtlichen in Frage kommenden Texte emendiren sollte, so müsste

man im Voraus von dem Gedanken an eine vollständige Metrik abstehen, denn die Emendation der Dichter ist nur das Werk ganzer Zeiten und von den Conjecturen des besten Kritikers können die Nachfolgenden immer nur verhältnissmässig wenige als haltbar bestehen lassen. Wir mussten daher, wenn wir uns nicht in endlose Schwierigkeiten verwickeln wollten, nur da Hand anlegen, wo dies aus Gründen des Metrums nöthig war, und auch die grosse Anzahl dieser Stellen haben wir dadurch verringern müssen, dass wir statt der Strophe oft die Antistrophe wählten, wenn diese nach unserer Ansicht metrisch unverdorben war. Wo wir Neues brachten, ist dies entweder in der Theorie der Strophengattung oder bei der Besprechung der Strophen angegeben; im Uebrigen haben wir unsere Texte stillschweigend constituirt.

Noch einige Worte über die Bedeutung der alten Metriker und Rhythmiker. Wenn wir mit dem Systeme der Metriker gebrochen haben, so konnten wir uns um so unbefangener dem Studium ihrer Schriften hingeben und wir haben dies sogar mit einer gewissen Vorliebe gethan. Wir verdanken ihren Notizen nicht bloss schätzenswerthe Aufschlüsse über wichtige metrische Stilgattungen nicht mehr erhaltener Dichter und über den historischen Zusammenhang einzelner Metra, sondern es zeigt auch ihr System bei einem eingehenden vorurtheilsfreien Studium eine solche Schärfe und Consequenz, dass wir solche Kategorien der Metriker, die von G. Hermann u. A. als unrichtig verworfen waren, wie z. B. die *ἀσυνάρτητα* und *κατ' ἀντιπάθειαν μικτά*, als völlig berechtigt, wenn auch als unzureichend für eine umfassendere Darstellung der Metrik hinstellen und die daraus fliessenden Gesichtspunkte für unser metrisches System benutzen mussten. Wir glauben, dass so die Metriker bei uns zu gleicher Berechtigung mit den Rhythmikern gekommen sind. Wenn wir den letzteren einen ganzen Theil dieses Werkes eingeräumt haben, so hatte dies in der lückenhaften Gestalt ihrer Schriften und in der Schwierigkeit des Verständnisses seinen Grund, im Uebrigen sind die Kategorien des Aristoxenus und Aristides ebenso ungeeignet wie die des Heliodor und Hephästion, um einer umfassenden Darstellung der Metrik als Grundlage zu dienen. Denn während die Metriker vom Rhythmus abstrahiren und nur das äusserliche Silbenschema der einzelnen Reihe und Verse behandeln, sind die Rhythmiker nicht über die abstracten Elementarsätze ihrer Disciplin hinausgekommen, ohne auf die concrete Gestalt der einzelnen Rhythmen einzugehen. Dennoch mussten für die vorliegende Bearbeitung die Sätze der Rhythmiker, weil sie hier zum ersten Male für die Metrik herbeigezogen wurden, eine grössere Bedeutung haben als die grösstentheils schon lange bekannten Lehren der Metriker, mit denen die Wissenschaft nun schon Jahrhunderte operirt hat. Dem rhythmischen Systeme der Alten verdanken wir vor Allem die bisher so schwankende Theorie der Reihen; aus ihren Sätzen über die *μεγέθη*, die *χρόνοι* folgt das äusserst wichtige Gesetz der Synkope, welches die richtige Auffassung der sogenannten Antispasten und der übrigen scheinbar heterogenen Elemente der iambi-

schen und trochäischen Strophen giebt; ihre Angaben über die ῥυθμοὶ μικτοί, σύνθετοι, ὀρθοί und δόχμιοι geben Aufschluss über die päonischen Strophen und deren freie antistrophische Responsion, über die Basis, über die gemischten Antispaste und Choriamben, über die wahre Natur des Dochmius*) — und so sind es noch viele andere Punkte, welche unsere Wissenschaft der Metrik aus der Ueberlieferung der Rhythmiker wieder aufzunehmen hat. Denn das, was die griechischen Theoretiker Rhythmik und Metrik nennen, war im Leben der klassischen Kunst eine untrennbare Einheit und ist erst durch die einseitige Abstraktion der späteren Zeit auseinander gerissen worden; aber es gilt jetzt, das so lange Getrennte zu einer einzigen Wissenschaft zu vereinen, einer Wissenschaft der Metrik, welche die antiken Metra nicht als Silbenschemata, sondern als den Ausdruck des Rhythmus in der Sprache der Dichter behandelt und die Lehre von den rhythmisch-metrischen Compositionsformen der Lyriker und Dramatiker als eine Kunst der alten poetischen Technik hinstellt und für das Verständniss der griechischen Poesie fruchtbar macht. Vielleicht wirft hier Mancher die Frage auf, ob die Metrik durch die Vereinigung mit der Rhythmik nicht auf ein der Philologie fremdes Gebiet, auf das Gebiet des Musikalischen hinübergeführt wird, ja es wird vielleicht Mancher der Ansicht sein, dass ein letztes Verständniss der chorischen Metrik ohne eine sogenannte musikalische Bildung nicht möglich sei. Wir müssen hierauf antworten, dass die Metrik mit dem gewöhnlich sogenannten Musikalischen d. h. mit der Melodie und Harmonie ganz und gar nichts zu thun hat. Es gab zwar auch bei den Alten einen Rhythmus, der nicht in der poetischen Sprache, sondern bloss in der Musik, nämlich in der ψιλὴ κιθάρισις und αὔλησις zur Erscheinung kam, aber für uns ist dieser Rhythmus zugleich mit der alten Instrumentalmusik zu Grunde gegangen, für uns liegt der Rhythmus der Alten bloss in ihrer Poesie, als Metrum vor. Dass nun diese rhythmische Poesie gewöhnlich als Gesang vorgetragen und durch Instrumente begleitet wurde, dass also die rhythmische λέξις zugleich Musik war, dies ist der Metrik völlig gleichgültig. Wer sich mit griechischer Metrik d. h. mit der rhythmischen Form der griechischen Poesie beschäftigt, der bedarf weder der Kenntniss der alten noch der modernen Musik, er braucht weder Töne noch Noten, weder Tonarten noch die Regeln der Harmonie zu kennen; die wenigen Punkte, welche der Metrik und Musik gemein sind, der rhythmische Fuss oder Takt, die Reihe, die Arsis und Thesis liegen so sehr im Gefühle eines Jeden, dass er nicht nöthig hat sich diese Begriffe aus der Musik zu erwerben. Auch „der musikalisch Ungebildete“ kann die griechischen Metra nicht anders als rhythmisch d. h. nach dem Takte lesen, wenn er sie nicht als Prosa lesen will.

*) Für einzelne dieser Punkte sind die in der griechischen Rhythmik von uns aufgestellten Ansichten modificirt und berichtigt, wofür wir die Gründe an den betreffenden Stellen näher entwickelt haben.

Aus dem Vorwort zur zweiten Auflage.

Die beiden früher getrennten Bände der griechischen Metrik sind in dieser neuen Bearbeitung zu einem einzigen vereint worden, die allgemeine griechische Metrik von R. Westphal 1865 und die griechische Metrik nach den einzelnen Strophengattungen und metrischen Stilarten von A. Rossbach und R. Westphal 1856. Die allgemeine Metrik, die jetzt den ersten Abschnitt dieses Buches bildet, konnte ich wesentlich unverändert lassen, doch war es nöthig, den früheren Umfang für das gegenwärtige Buch zu beschränken. So sind denn alle speciellen Untersuchungen über Takte und Taktmessung, über die Reihen, über den Begriff und die Unterarten der Periode, über die βάσεις der alten Metriker, über die Arten des Taktwechsels in die dem ersten Bande dieses Werkes angehörende griechische Rhythmik verwiesen worden, wo sie ja ohnehin ihre naturgemässe Stelle haben — nur die Unvollständigkeit unserer früheren Kenntnisse bezüglich der rhythmischen Tradition der Alten war der Grund, dass jene Partien in der ersten Bearbeitung der griechischen Rhythmik sehr unvollständig oder gar nicht berücksichtigt waren und desshalb in der allgemeinen Metrik der ersten Auflage nachgetragen werden mussten. Der hierdurch für diese zweite Bearbeitung der allgemeinen Metrik gewonnene Raum machte es möglich, dieselbe um einige neue Punkte zu bereichern. Neu hinzugekommen ist nämlich fast alles, was in dem letzten Drittel derselben S. 223—323 enthalten ist. Dahin gehört einerseits die allgemeine Darstellung der antiken Asynarteten-Theorie und der ungleichförmigen Metra, andererseits das gesammte Schlusskapitel, welches die stichische und systematische Composition der Metra behandelt. Wie das hier dargelegte System der Metrik überhaupt die Wiedergewinnung und Wiederbelebung nicht nur der rhythmisch-musikalischen, sondern eben so sehr auch der metrischen Tradition zu seiner alleinigen Grundlage hat, so durfte auch von den vier Abschnitten, nach welchen die alten Metriker ihre Disciplin behandeln, der letzte derselben, welcher der Lehre περὶ ποιήματος gewidmet ist, in meiner allgemeinen Metrik nicht unvertreten bleiben; Hephästions aphoristische Ueberlieferung bildet auch hier die Grundlage; — wenn ich dieselbe durch eine vollständige Uebersicht über die metrische Composition der lyrischen und dramatischen Dichtungen erweitert habe, so giebt hierfür die Hephästioneische Partie περὶ παραβάσεως auch eine äussere Berechtigung. Der enge Raum freilich verlangte, dass ich

meine von Anderen abweichenden Ansichten über die einzelnen Partien des Dramas oft mehr andeutete als beweisend ausführte, — die Lücken, die hier gelassen sind, werden sich in einer demnächst erscheinenden einleitenden Schrift über die Dramen des Aeschylus ausgefüllt finden.

Wesentliche Aenderungen sind in der den zweiten Abschnitt des Buches bildenden speciellen Metrik gegenüber der früher von A. Rossbach und mir bearbeiteten Darstellung dieses Gegenstandes nöthig geworden. Damals hatten wir ein Hauptaugenmerk, wie dies auch der Titel der ersten Auflage angiebt, auf die Scheidung der einzelnen Strophengattungen und metrischen Stilarten gerichtet, denn gerade in dieser Beziehung war, wenn gleich schon G. Hermann und Böckh in Pindars Epinikien zwei Strophengattungen unterschieden hatten, auf unserem Felde noch dieselbe Aufgabe offen geblieben, wie sie, um einen naturwissenschaftlichen Vergleich zu gebrauchen, von Linné für das Gebiet der Pflanzen gelöst worden war. Jene Sonderung der Strophengattungen und die Angabe der unterscheidenden Merkmale wird uns damals, denk' ich, nicht misslungen sein und alles hierauf Bezügliche habe ich bei dieser zweiten Auflage unverändert beibehalten. Doch wo es sich um die gleichsam physiologische Natur der in jener descriptiven Weise dargelegten Merkmale der Klassenunterschiede handelt, konnten mir in den meisten Fällen unsere früheren Auffassungen nicht mehr genügen. Der Boden, auf welchem wir bei der ersten Bearbeitung der speciellen Metrik in solchen Fällen Rath suchten, war die Tradition der alten Rhythmiker. Doch bei der Neuheit des von uns in Angriff genommenen Studiums der Rhythmiker lieferten uns diese zunächst nur eine verhältnissmässig geringe Ausbeute; gar mancher ihrer Sätze war besonders auch aus dem Grunde, weil wir die Aristoxenische und Aristideische Tradition vermischten und in ihrer ungleichen Auctorität noch nicht zu sondern wussten, von uns noch nicht verstanden. Was uns damals aus den Rhythmikern und den überlieferten Musikresten für das Verständniss metrischer Erscheinungen zu Hülfe kam, beschränkte sich streng genommen auf die lehrreiche Aristoxenische Scala der Reihen, auf die Katalexis anakrusisch anlautender Reihen, auf das antike System der verschiedenen Längen und Pausen, auf den irrationalen Spondeus und seine $3\frac{1}{2}$-zeitige Messung, auf den kyklischen Daktylus, den semantischen Takt und auf den Satz von der Anwendung der rhythmischen Metabole, der uns z. B. in den ionischen und dochmischen Metren den Taktwechsel erkennen liess. Im Uebrigen hatte sich uns der Inhalt der rhythmisch-musikalischen Ueberlieferung noch nicht in der Weise erschlossen, dass wir ihn für die Metrik richtig und erfolgreich verwerthen konnten. Gegen die Lehren Hephästions und der übrigen Metriker hatten wir dasselbe geringschätzende Vorurtheil wie unsere Vorgänger in der Behandlung der antiken Metrik, wir glaubten nur diejenigen Kategorien Hephästions uns aneignen zu dürfen, welche Hermann und Böckh als gültig und annehmbar hatten bestehen lassen; ein vereinzelter Versuch, auch die Asynartetentheorie der Alten herbeizuziehen und für die Metrik zu

verwenden, blieb erfolglos; — er scheiterte an der mangelhaften Durchdringung der metrischen Tradition, die, wie ich weiterhin nur zu deutlich erkennen sollte, dem Forscher nicht geringere Schwierigkeiten des Verständnisses als die rhythmische Tradition entgegen stellt.

Nur unvollständig mit der Kenntniss der rhythmischen Ueberlieferung ausgerüstet und fast alle nicht von Hermann recipirten und gleichsam kanonisch gewordenen Sätze der Metriker zur Seite lassend, waren wir für die Erkenntniss metrischer Erscheinungen auf Combinationen innerhalb des von den alten Dichtern überkommenen metrischen Stoffes und auf unser eigenes rhythmisches Gefühl angewiesen. Dieser zweifache Weg war es hauptsächlich, welcher uns zu derjenigen Theorie führte, für die wir aus einer analogen grammatischen Erscheinung den Terminus technicus „Synkope" entlehnen zu müssen glaubten und die wohl als ein besonders charakteristischer Unterschied unserer Metrik von der unserer Vorgänger bezeichnet werden darf. Erst hierdurch war es möglich, in einer grossen Zahl von Strophen das einheitliche Bildungsprincip zu erkennen: wo die Früheren dem blossen Silbenschema folgend Antispaste, Päonen, Cretici, iambisch-trochäische Verse, Iamben und Trochäen mit einer sogenannten Basis erblickten, gelang es uns überall ein einheitliches entweder iambisches oder trochäisches Metrum zu erkennen, welches dadurch variirt war, dass dieselbe Katalexis, welche im Auslaute des Verses zur Erscheinung kommt, auch im Inlaute desselben verwandt worden ist. Diese folgenreiche Entdeckung, die sich von den Iamben und Trochäen sogleich auf alle anderen Metra ausdehnte, basirte zunächst auf der von uns gemachten Beobachtung, dass sich die mit den melischen Iamben und Trochäen der Tragiker gemischten Spondeen und Cretici von den sogenannten spondeischen Basen und Päonen durch Fernhaltung der Ancipität und Auflösung unterschieden, doch sei nicht verschwiegen, dass wir dieselbe wohl schwerlich weiter verfolgt haben würden, wenn wir nicht aus der rhythmisch-musikalischen Ueberlieferung der Alten die richtige rhythmische Messung der beiden Schlusssilben katalektischer Iamben und Anapästen gekannt hätten.

Es war im Anfange des Jahres 1863, als ich inne ward, dass die wie ich vermeinte zuerst durch uns eingeführte Kategorie der im Inlaute katalektischen Iamben, Trochäen, Daktylen, Ionici längst im Systeme der alten Metriker ihre feste Stelle hatte*). Jene Verse näm-

*) Es war dies der erste Schritt der Bahn, auf der ich seitdem den alten Metrikern in nicht minder treuer Anhänglichkeit wie den Rhythmikern gefolgt bin. Was ich in den Sommerheften des Philologus von 1863 über die Autorität der Hephästioneischen Ueberlieferung veröffentlichte, ist fortwährend meine feste wissenschaftliche Ueberzeugung geblieben, so sehr ich auch in der seitdem verflossenen Zeit, welche jetzt mehr als ein halbes Decennium beträgt, diesen Gegenstand fort und fort immer wiederum von neuem der gewissenhaftesten Prüfung unterzogen habe. Ich erkenne seitdem in der Disciplin der griechischen Metrik nur solche Kategorien an, welche in der rhythmisch-metrischen Ueberlieferung enthalten sind oder sich unmittelbar aus deren Combination ergeben, — die griechische Metrik ist eine Doctrin, in welcher der Forscher nothwendig auf eigene individuelle Principien zu verzichten hat.

lich sind dieselben, welche die Alten unter dem Namen asynartetischer *μονοειδῆ* und *ἀντιπαθῆ* begreifen und für welche sie, um die Art der Katalexis näher zu bezeichnen, die Ausdrücke *προκατάληκτα* und *δικατάληκτα* gebrauchen. In dem skizzenhaften Compendium Hephästions, welches hauptsächlich auf die stichischen Metra und auf die einfacheren Strophen der subjektiven Lyrik beschränkt ist, fallen sie freilich nicht sofort in ihrer alten Bedeutung in die Augen — hatten doch die Früheren geglaubt, in den Hephästioneischen Asynarteten solche Verse erblicken zu müssen, welche im Inlaute einen illegitimen Hiatus oder *χρόνος ἀδιάφορος* zulassen —, aber mit Hülfe der lateinischen Metriker und der Hephästioneischen Scholien, deren Text allerdings gerade an dieser Stelle durch die Schuld der Herausgeber in der unglücklichsten Weise corrumpirt war, lässt sich das System der *μέτρα ἀσυνάρτητα*, wie es zur Zeit Heliodors und Hephästions bestand, vollständig wiederherstellen und noch über diese Zeit zurück in seiner ursprünglichen Bedeutung erkennen. Ich habe nicht umhin können, für die gegenwärtige Bearbeitung der Metrik den früher von uns erfundenen Namen der synkopirten Metra, gegen die von den alten Metrikern gebrauchte Bezeichnungsweise aufzugeben und höchstens nur hin und wieder zum leichteren Verständnisse Derjenigen, welche sich denselben aus der ersten Auflage angeeignet haben, wieder hervorzuholen. Ohnehin ist ja das alte „dikatalektisch, prokatalektisch, asynartetisch" für den Begriff ungleich bezeichnender als unser „synkopirt", zumal der Ausdruck „synkopirt" in der modernen Rhythmik etwas ganz anderes bedeutet und auch in dieser letzteren Bedeutung in einem Buche, welches vom Rhythmus der alten Metra spricht, nicht ganz umgangen werden kann. Vgl. S. 649 dieses Buches*). Alle diejenigen, welche nicht bloss *φιλό-*

*) Ich kann nicht umhin, an dieser Stelle nachzuholen, dass man wenigstens bei einem Theile der früher von uns sogenannten synkopirten Verse das Wort „synkopirt" in diesem Sinne der modernen Rhythmik und Musik gefasst hat, wonach es einen solchen *χρόνος* bezeichnet, in welchem ein schwacher Takttheil mit dem darauf folgenden starken zu einer Einheit gebunden ist. Diese Ansicht ist nämlich von Bergk ausgesprochen und in der S. 213 citirten Schrift für die mit einer Anakrusis beginnenden Verse weiter ausgeführt, z. B.:

⏑ –́ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́
⏑ –́ –́ –́ ⏑ –́
⏑ –́ –́ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́

Lauteten diese Verse nicht mit der Anakrusis an, sondern wäre die darauf folgende Länge die Anfangssilbe, nur dann würde nach dieser Ansicht die jedesmal vorausgehende Länge den Zeitumfang der durch Katalexis ausgefallenen ictuslosen Kürze mit umfassen. Hier aber, wo die Verse mit einem Iambus beginnen, soll der Zeitumfang der ausgefallenen Kürze nicht in der vorausgehenden, sondern in der jedesmal nachfolgenden Länge mit enthalten sein. Dies Letztere kann seinem rhythmischen Begriffe nach nur in der Weise analysirt werden, dass die bei der inlautenden Katalexis entstehende dreizeitige Länge nicht auf ihrem ersten, sondern auf ihrem zweiten *χρόνος πρῶτος* den rhythmischen Ictus hat, also eine Synkope im Sinne der modernen Rhythmik ist und durch unsere gebundenen Noten ausgedrückt werden muss.

λογοι, sondern auch φιλόρρυθμοι und φιλόμουσοι sind, werden die Nothwendigkeit erkennen, dass ich den Ausdruck „synkopirt" in dem früher von uns gebrauchten Sinne aufgeben und dafür die gleichbedeutende

---

statt:

Der kleinere Längenstrich soll die zweizeitige, der grössere die dreizeitige Silbe bedeuten, der Ictus in der Mitte (nicht am Anfange) der dreizeitigen Länge bezeichnet, dass das erste Drittel derselben ein die ictuslose Kürze ausfüllender schwacher Verstheil ist und dass der starke Verstheil erst mit dem zweiten Drittel der dreizeitigen Länge beginnt. Anders kann jene Theorie, wenn sie nicht etwas ganz unrhythmisches in den Vers hineinbringen will, nicht gemeint sein. Ich bin nicht mit ihr einverstanden und muss bei der in der ersten Auflage von uns ausgesprochenen verbleiben.

Und zwar aus drei Gründen: Erstens wegen der Analogie dieser iambischen Asynarteten mit den entsprechenden trochäischen. Wie in allen übrigen metrischen Eigenthümlichkeiten sind die Iamben auch in Beziehung auf ihre inlautende Katalexis nichts anderes als die durch Anakrusis erweiterten Trochäen. Wie sich

⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏒ ⏊ ⏑ ⏊

zu

⏊ ⏑ ⏊ ⏒ ⏊ ⏑ ⏊

verhält, muss sich auch, um uns hier des früher gewählten Ausdrucks zu bedienen, das synkopirte iambische Metrum

⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊

zum trochäischen

⏊ ⏑ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊

verhalten. Zweitens wegen der Auflösbarkeit. Auflösbar in eine Doppelkürze ist, wie dies doch am nächsten liegt, die zweizeitige, nicht aber die dreizeitige. Trifft nun, wie dies durchgängig der Fall ist, sowohl in dem vorstehenden trochäischen, wie in dem iambischen Metrum, die Auflösbarkeit die erste und dritte, nicht aber die zweite Länge, so zeigt eben dies, dass — auch in dem iambischen Metrum — nicht die dritte Länge, sondern die zweite den Umfang eines χρόνος τρίσημος hat. Drittens wegen der mesomedischen Melodiereste. Hier ist nämlich der Versausgang ⏑ — — so notirt, dass die erste Länge eine dreizeitige ist, die letzte eine zweizeitige (⏑ ⌊ ⏊): die Messung der iambischen Katalexis ist damit ausser Frage gestellt. Wissen wir aber von dem Verse

⏑ — ⏑ —, ⏑ — —

dass er

⏑ ⏊ ⏑ ⏊, ⏑ ⌊ ⏊

gemessen worden ist, so kann auch der dikatalektische

⏑ — —, ⏑ — —

nicht anders gemessen worden sein, als

⏑ ⌊ ⏊, ⏑ ⌊ ⏊,

also auch im Inlaute des iambischen Verses ist diejenige Länge, hinter welcher die Kürze unverrückt ist, eine dreizeitige, nicht diejenige, vor welcher die Kürze fehlt.

Bezeichnungsweise der alten Metriker anwenden musste, selbst wei
sie von deren Autorität nicht die gleiche Ansicht haben wie ich.

Ich meinerseits bin von der seit Hermann und Böckh herrschen
gewordenen Missachtung der metrischen Tradition ganz und gar z
rückgekommen. Nur dasjenige ist neueren Ursprungs, was sich a
die von einem älteren Alexandriner herrührende ionische und cho
iambische und auf die erst von Heliodor eingeführte antispastisc
Messung der gemischten Daktylotrochäen bezieht, sowie auch die Ze
theilung der τετρασύλλαβοι πόδες in je zwei πόδες ἁπλοῖ, — nur die
Punkte sind es, welche auf einer selbstständigen, um den Rhythm
unbekümmerten Reflexion der Grammatiker beruhen und somit fü
unsere Auffassung der metrischen Erscheinungen nicht massgeben
sein können. Die übrigen Kategorien des von Hephästion überlieferte
metrischen Systems gehen ihrem Ursprunge nach in die voralexandr
nischklassische Zeit der griechischen Metropöie zurück, stehen mit de
Aristoxenischen Sätzen im besten Einklange und sind, was die Te
mini technici betrifft, theilweise sogar noch älter als die von Arist
xenus gebrauchten, wie sich dies z. B. für den von den Metrike
gebrauchten Ausdruck βάσις gegenüber dem gleichbedeutenden σημεῖ
oder χρόνος ποδικός des Aristoxenus nachweisen lässt.

Für die Bestimmung der Reihen hielt sich unsere frühere Bea
beitung der speciellen Metrik bloss an die Angaben des Aristoxen
und die von Hermann und Böckh aus den alten Metrikern recipirte
Kategorien der akatalektischen und katalektischen Reihen. Ein
jeden Reihe glaubten wir hiernach nur so viel Takte zuschreiben
müssen, als wir durch die Silben des Metrums, sei es akatalektisc
sei es katalektisch, ausgedrückt sahen; doch konnten wir hin un
wieder schon damals nicht umhin, Reihen zu statuiren, welche ein
schwachen Taktheil über das legitime Aristoxenische Megethos habe
und von den alten Metrikern hyperkatalektisch genannt werden. We
wir aber die akatalektischen, katalektischen und hyperkatalektische
Reihen der Metriker anerkennen, wie dürfen wir da so eigenwillig sei
den brachykatalektischen Reihen, die bei ihnen den katalektischen un
akatalektischen völlig koordinirt sind, mit Hermann und Böckh unse
Anerkennung zu versagen? Wenn eine Reihe von drei oder fünf Tr
chäen, Iamben, Anapästen, Daktylen von den Alten ein brachykat
lektisches Dimetron oder Trimetron genannt wird, wesshalb sollten d
jene Verbindungen nicht auch dem wirklichen Rhythmus nach Dimet
und Trimetra oder, was dasselbe ist, Tetrapodieen und Hexapodie
statt Tripodieen und Pentapodieen sein können? Es verstösst die
brachykatalektische Form durchaus nicht gegen Aristoxenus, sonde
ist gerade so wie die akatalektische und katalektische eine nähe
Bestimmung der Silbenform, welche das von Aristoxenus angegebe
Megethos der Reihe im poetischen Texte annimmt. Man kann nich
sagen, dass die Aufgabe, die antiken Verse nach rhythmischen Reihe
zu bestimmen, dadurch erleichtert wird; es entsteht vielmehr z. B
bei einer Verbindung von fünf Iamben nunmehr die Frage, ob di
selbe eine brachykatalektische oder, wie das imme hin im einzeln

Falle möglich ist, eine akatalektische Reihe, also ob sie eine Pentapodie oder Hexapodie ausmacht, und bisweilen kommen wir allerdings in den Fall, dass wir kein Kriterium haben diese Frage zu beantworten. Aber ist es denn nicht immerhin besser, die Frage unbeantwortet zu lassen, als eine falsche Antwort zu geben? Dazu kommt, dass abgesehen von den brachykatalektischen Metren am Versende auch noch längere Pausen als wie ein- und zweizeitige vorkommen können. Es ist ganz undenkbar, dass die Stimme der Sänger z. B. einer Pindarischen Ode in einem Zuge Takt für Takt continuirlich fortsingen konnten, sie bedurften hin und wieder ganzer Taktpausen, um sich zu erholen; die bloss ein- und zweizeitigen Pausen, welche durch die Katalexen des Metrums angedeutet sind (Pausen während des schwachen Taktheiles), werden hierfür unmöglich ausgereicht haben. Der begleitenden Instrumentalmusik standen die Mittel zu Gebote, solche Takte am Ende der Verse, in welchen die Singenden schwiegen, in einer den vorangegangenen Tönen angemessenen Weise auszufüllen, und sie wird sich in dieser Beziehung von unserer heutigen Manier nicht allzu sehr entfernt haben; selbst unsere ritornellartige Wiederkehr des letzten Gesangtaktes in dem darauf folgenden Takte der Begleitung wird der antiken κροῦσις nicht fremd gewesen sein (man sollte dafür den Ausdruck ἀπήχημα τῆς λύρας, welcher bei Bekker Anecd. 2, 751 vorkommt, erwarten). Auch da, wo der Gesang langgedehnte Silben auszuhalten oder, um uns des antiken von Euclid. Mus. 22 Meib. überlieferten Terminus zu bedienen, eine μονή auszuführen hatte, mag eine solche Art der κροῦσις Anwendung gefunden haben, wie ich dies S. 629 für Py. 1, 2 angedeutet habe. Ganze Taktpausen in den alten Metren aufzufinden ist freilich für uns ausser bei brachykatalektischen Dimetern und Trimetern nur in denjenigen Fällen möglich, wo ein Vers mit hyperkatalektischer ἄρσις schliesst und der unmittelbar darauf folgende wiederum mit einer ἄρσις beginnt, — bei einem gleichmässigen dipodischen Rhythmus muss die zwischen zwei solche Verse eintretende Pause des Gesanges den Umfang von einem Einzeltakte noch überschreiten. Dem widerspricht nicht, dass uns der Anonym. de mus. bloss die ein-, zwei-, drei-, vierzeitige Pause kennen lehrt; hatte der Gesang längere Pausen einzuhalten, so setzte man mehrere dieser Pausenzeichen neben einander.

Die Verbindung von zwei oder mehreren Reihen zu einer grösseren sich innerhalb der συνάφεια λέξεως haltenden Einheit ist eine rhythmisch-musikalische Eigenthümlichkeit, von welcher wenigstens in der uns erhaltenen Partie der Aristoxenischen Rhythmik keine Rede ist. Ohne die Tradition der Metriker würden wir von ihr nichts wissen. Diese aber geben nicht bloss die äusseren Kriterien einer solchen Verbindung an, sondern überliefern auch die einzelnen auf die Art der Verbindung sich beziehenden Termini περίοδος, μέτρον, ὑπέρμετρον, δίκωλον u. s. w., denen, obwohl sie zum Theil in der uns erhaltenen metrischen Litteratur nur selten vorkommen (περίοδος findet sich in diesem Sinne nur bei lateinischen Metrikern, ὑπέρμετρον nur in einer Stelle des Hephästion und seiner Scholiasten, die Lateiner umschreiben das Wort),

nichtsdestoweniger ein hohes Alter zuzuschreiben ist. Die vorliegende zweite Bearbeitung der speciellen Metrik hatte die Verpflichtung, dieselben zu neuem Leben zu erwecken und in ihrer praktischen Anwendung auf die antiken Metra weiter zu verfolgen; wo frühere Forscher unbekümmert um jene Stellen der alten Metriker für die hier in Frage kommenden Begriffe neue Termini aufgebracht haben, habe ich mich statt dieser an die Alten angeschlossen, — nur hin und wieder ist das Hermannsche „System" zur Erleichterung für den von früher daran gewöhnten Leser des Buches statt des antiken Hypermetron oder Periodos zugelassen.

Die Brachykatalexis kann eben so wie die Katalexis nicht bloss im Auslaute, sondern auch im Inlaute des iambischen, trochäischen, anapästischen, daktylischen Verses vorkommen. In beiden Fällen heisst derselbe bei den Alten *μέτρον ἀσυνάρτητον ὁμοιοειδές* oder *ἀντιπαθές*, *δικατάκηλτον* oder *προκατάληκτον*, wie der von Hephästion angeführte trochäische Vers:

δεῦρο δηὖτε Μοῖσαι | χρύσεον λιποῖσαι.

Dies ist ein asynartetisches *τετράμετρον τροχαικὸν δικατάληκτον* oder genauer *διβραχυκατάληκτον*. Ebenso kann auch bei den nach dipodischen *βάσεις* gemessenen Daktylen ein analog gebildetes asynartetisches *τετράμετρον δακτυλικὸν διβραχυκατάληκτον* vorkommen, welches in seiner Silbenbeschaffenheit mit dem *ἑξάμετρον δακτυλικόν* sich eng berühren würde:

ἦν δ' ἐπορᾶν καλός, ἔργῳ τ' | οὐ κατὰ εἶδος ἐλέγχων,

denn die Daktylen werden ja bei den griechischen Metrikern keineswegs immer nach monopodischen, sondern auch nach dipodischen Basen gemessen. Diese Thatsache ist für die episynthetischen Metra von grosser Wichtigkeit. Was die Alten unter ihren *μέτρα ἐπισύνθετα* verstehen, war uns in der ersten Auflage der speciellen Metrik noch gänzlich unklar geblieben. Die in diesem Bande enthaltenen Auseinandersetzungen, deren Verfolgung dem Leser durch die dem § 22a beigegebene colorirte Tabelle möglichst erleichtert ist, werden keinen Zweifel über die Bedeutung der Episyntheta offen lassen. Sie bilden die dritte der drei Klassen, in welche die gesammten Metra nach dem antiken Systeme zerfallen (*μέτρα μονοειδῆ* oder *καθαρά*, *μέτρα μικτά* — *κατὰ συμπάθειαν* und *κατ' ἀντιπάθειαν* — und *μέτρα ἐπισύνθετα*), es gehören zu ihnen alle diejenigen Verse und Perioden, in welchen eine ungemischte daktylische oder trochäische Reihe mit einer ungemischten trochäischen oder iambischen*) vereint ist. Die

*) Nach dem System „der 64 Arten metrischer Combinationen" fallen unter die Episyntheta auch Verbindungen von ungemischten daktylischen oder anapästischen mit logaödischen Reihen, aber jenes System „der 64 metrischen Combinationen", welches nachweislich nicht älter als Heliodor ist, beruht in seinen Einzelnheiten nicht auf der Beachtung der in der Praxis vorkommenden, sondern auf der Combination der theoretisch möglichen Verbindungen, zu den letzteren gehören fast die sämmtlichen daktylisch-logaödischen oder anapästisch-logaödischen Metra, welchen in jenem späteren Systeme eine Stelle angewiesen ist.

beiden ersten metrischen Klassen, sowohl die μονοειδῆ wie die μικτά, sind nach der Ueberlieferung Hephästions bald asynartetisch, bald nicht asynartetisch, und zwar ist hier für beide Klassen der Begriff des asynartetischen Metrums derselbe: asynartetisch ist nämlich jeder ungemischte oder gemischte Vers, in dessen Mitte eine Katalexis vorkommt, oder mit andern Worten: in dessen Mitte irgend ein schwacher Takttheil nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückt ist, — es ist gleichgültig, dass Hephästion und seine Scholiasten in Folge der bei ihnen üblichen Messung der gemischten Reihe nach πόδες τετρασύλλαβοι den Begriff des Katalektischen und Akatalektischen in manchen Fällen umgekehrt haben. Aber die dritte Klasse der Metra gehört sowohl nach Hephästion wie nach dem durch seine Scholiasten und Marius Victorinus vertretenen Systeme „der 64 metrischen Combinationen" sammt und sonders zu den ἀσυνάρτητα. Ich habe ausgeführt, dass es mit dieser allgemeinen Ausdehnung des Namens „ἀσυνάρτητα" auf alle episynthetischen Metra dieselbe Bewandtniss hat, wie wenn Hephästion z. B. die monopodische Messung um des willen auf alle daktylischen Metra ausdehnt, weil die geläufigsten und häufigsten daktylischen Verse dieser Messung folgen. Mit Ausnahme von nur einem einzigen bestehen die sämmtlichen von Hephästion aufgeführten μέτρα ἐπισύνθετα aus zwei oder drei Kola, deren erstes nach Hephästions Theorie katalektisch ist. Sind nach Hephästion alle Episyntheta asynartetisch zu nennen, so dürfen wir dies getrost dahin rectificiren, dass die meisten Episyntheta asynartetisch sind, d. h. dass gerade bei den Episyntheta vorzugsweise die inlautende Katalexis üblich ist.

Diese Erwägung war wenigstens die äussere und erste Veranlassung, dass ich für diejenige Klasse der Episyntheta, welche man ihrem Silbenschema nach als Daktylo-Epitriten bezeichnen darf, und überhaupt für die vorwiegend aus diesen Versen gebildeten Strophen überall da eine inlautende Brachykatalexis statuire, wo eine daktylische Tripodie mit oder ohne Anakrusis im An- oder Inlaute des Verses vorkommt. Eine solche daktylische Tripodie ist der rhythmischen Ausdehnung nach nicht wie die erste Hälfte des daktylischen Hexametrons und Elegeions ein τρίμετρον (κατὰ μονοποδίαν), sondern ein δίμετρον (κατὰ διποδίαν) βραχυκατάληκτον. Ich kann hier in dieser Vorrede zu der zweiten Auflage der Metrik nicht unerwähnt lassen, dass diese Messung bereits von H. Feussner in seiner Schrift *de metrorum et melorum discrimine* angedeutet ist, was wir demselben in der Vorrede zur ersten Auflage der Rhythmik mit Unrecht verargten. Dass die bei den Alten stattfindende Rubricirung der Daktylo-Epitriten unter die ἀσυνάρτητα nicht der einzige Grund war, jene daktylischen Reihen als brachykatalektische zu fassen, das wird aus der umfassenden und allseitigen Erörterung der rhythmischen Periodisirung erhellen, die ich in diesem Buche den episynthetischen Strophen des hesychastischen Tropos gewidmet habe. Hier musste ich mich in allen Stücken von den in der ersten Auflage ausgesprochenen Ansichten entfernen. Dass auch der Rhythmus des Einzeltaktes in diesen Strophen

ein anderer ist als wir früher angenommen, nämlich kein dreize
sondern ein vierzeitiger, habe ich schon in der Vorrede zur
Auflage der griechischen Harmonik (geschrieben im Herbste
ausgeführt und im gegenwärtigen Buche neue Beweise dafür
gebracht, namentlich durch Hinweisung auf die Natur des σπο
διπλοῦς als des Schlusstaktes der brachykatalektisch zu mess
daktylischen Tripodie. Ich darf annehmen, dass nach den in
vorliegenden Buche vorgeführten Untersuchungen das Wesen un
Rhythmus der hesychastisch-episynthetischen (daktylo-epitritis
Strophen im Besondern wie im Allgemeinen, — sowohl in der Me
des Einzeltaktes wie in der Bestimmung des Megethos der R
und der rhythmischen Periodisirung — bis auf einige indiffe
Punkte gesichert ist.

Für die logaödischen oder die gemischten daktylo-trochäi
Metra giebt die antike Ueberlieferung trotz ihrer erst in der
klassischen Zeit aufgekommenen Messung nach πόδες τετρασύλ
einen viel reicheren Ertrag als für die episynthetischen. Von gr
Wichtigkeit sind nämlich die in Hephästions kleinem Büchlein
den dazu gehörenden Scholien enthaltenen Trümmer der alten
von den beiden Arten der polyschematischen Bildung, nämlich
„παρὰ τάξιν“ angewandten Länge und der Hyperthesis der S
Glücklicher Weise ist es verstattet, diese Trümmer zusammenzu
und nach Abscheidung dessen, was an dieser Lehre in Folge
Heliodors Einführung der Antispasten unter die μέτρα πρωτότυπ
neuert ist, lässt sich die Polyschematisten-Theorie in ihrer ursp
lichen Gestalt wieder herstellen. Wer mit mir den Angaben de
triker folgen und mit demjenigen verbinden will, was Aristides
der Messung des Glykoneions u. s. w. als eines einheitlichen „ῥυ
und vom δάκτυλος κατὰ χορεῖον (ἄλογον) τὸν τροχαιοειδῆ und ἰαμ
aus seiner Quelle compilirt hat, der wird in der bisher sogena
„Basis“, mag diese nun in Hermanns oder in Apels oder in B
Sinne gefasst werden, eine durchaus überflüssige Erfindung erke
die aus der Wissenschaft der Metrik eben so nachsichtslos w
entfernt werden muss, wie Heliodors unglückliche Erfindung des
spastischen Prototypons. Für die Grössenbestimmung der einz
Reihen in den logaödischen Strophen und der dadurch bedingten
findung der eurhythmischen Composition hat sich in der Hyper
lexis ein früher ungeahntes Hülfsmittel gezeigt und damit hat
zweite Auflage der Metrik die Frage nach der Composition der
synthetischen und logaödischen Strophen Pindars in der einfac
Weise zum Abschluss bringen können.

Muss ich aber nicht befürchten, dass der eine oder ander
Leser nicht gern die krummen Linien und die davor gesetzten Z
vermissen wird, mit denen in der ersten Auflage die Strophen
mata zur Veranschaulichung der eurhythmischen Responsion der R
versehen waren? Ich weiss es wohl, dass diese bunten Figuren g
Bildern und Vignetten das ihrige dazu beigetragen, den beiden z
erschienenen Bänden der früheren Auflage sobald die Gunst der

sten Leser zu erwerben, doch selbst auf die Gefahr, dass der Beifall sich mindern sollte, muss die gegenwärtige Bearbeitung diesen Ornamenten entsagen.

Von Zeit zu Zeit treten in der Geschichte der Philologie bestimmte Richtungen und gern in Schlagwörtern sich kennzeichnende Bestrebungen auf, welche in ihren Grundlagen und Anfängen einen wirklichen Fortschritt enthalten, aber im weiteren Umsichgreifen leicht zu krankhaften Neigungen und Gelüsten und zuletzt zu gefährlichen Epidemien werden. Hierher gehört die noch jetzt grassirende arithmetische Responsionsmanie. Sie ging aus von der richtigen Entdeckung, dass in bestimmten isometrischen Gedichten, z. B. in den Gedichten des Horaz, im zweiten Hochzeitsliede des Catull, in den Gesangpartien einiger Theokritischer Gedichte die scheinbar stichische Composition in Wahrheit eine strophische sei. Es sind das Gedichte, welche unter die alexandrinische Kategorie der ποιήματα κατὰ γένος κοινά fallen. Aber die Lust am Zerlegen in Strophen ist so sehr zur epidemischen Krankheit geworden, dass kaum noch der eine oder der andere der alten Poeten der ihm drohenden Gefahr entgehen wird, dass seine stichischen Compositionen, sie mögen lyrisch, episch, didaktisch oder dramatisch sein, in das Gebiet der κοινά hinübergezogen und von den unermüdlichen Zeilenzählern in die wunderlichsten Gruppen bald von dieser, bald von jener Verszahl zerrissen werden, bei denen es ausreicht, wenn nur hin und wieder die eine der andern entspricht, denn je verschiedener die angeblichen Strophen, um so mannichfaltiger auch die Zahlenschemata und die unerlässlichen krummen Linien, durch welche die Richtigkeit der Responsion auch dem schwachsichtigsten Auge zur lichtvollen Klarheit gebracht werden soll. Es sind diese Arbeiten zum grossen Theile die Thaten eines geschäftigen Müssigganges, aber es wird noch Zeit vergehen, ehe hier wieder das richtige Mass eingehalten und ehe die Ueberzeugung allgemein wird, dass eine strophische Responsion nur bei solchen Gedichten einen Sinn hat, welche nach strophisch repetirten Melodien vorgetragen wurden oder welche der Manier solcher mit Musik aufgeführten Gedichte nachgebildet sind.

Nicht erfolgreicher waren die Zahlen- und Linienschemata, durch welche wir das Problem, in welcher Weise die lyrischen Strophen der Alten eurhythmisch periodisirt seien, lösen zu können glaubten. Verdienstlich daran war nur dies, dass wir überhaupt jenes Problem der eurhythmischen Responsion aufgestellt haben, denn bis dahin war diese Frage, so nahe sie auch lag, noch nicht ausgesprochen. Wo in den Texten der antiken Gesänge gleich grosse Reihen oder Verse auf einander folgen, da ist es gerade so, wie es in unserer heutigen Vocalmusik zu sein pflegt, dass sich nämlich gleich grosse periodische Vorder- und Nachsätze (gewöhnlich Reihen von 4 Takten) an einander schliessen. Aber nur zu häufig ist es der Fall, dass dem metrischen Schema zufolge längere und kürzere Reihen — tetrapodische, tripodische, dipodische, pentapodische, hexapodische — in ein und derselben Strophe bunt durch einander gemischt scheinen. Auch unsere

heutige Musik wendet ausser tetrapodischen und dipodischen bisweilen auch pentapodische, tripodische und selbst hexapodische Reihen an, aber es würde unserem Ohre unausstehlich sein, wenn ein Componist die verschiedenen Reihen ordnungslos hinter einander folgen lassen wollte, — das wäre eine absolut nicht auszuhaltende Unruhe und Unregelmässigkeit, welche geradezu als der diametrale Gegensatz einer geordneten rhythmischen Bewegung bezeichnet werden müsste. Die Alten aber waren gegen eine Störung des Rhythmus, der von ihnen als das vorzugsweise Form und Leben gebende männliche Princip gegenüber dem weiblichen Elemente des tonischen Stoffes hingestellt wird, noch viel empfindlicher als wir Modernen; sie hätten z. B. sicherlich bemerkt, dass Meyerbeer im Anfange des Prophetenmarsches unter die Tetrapodie eine einzelne nicht repetirte Pentapodie eingemischt hat, was unserem Theaterpublicum zum allergrössten Theile entgeht.

In der That, es muss innerhalb der in der antiken Strophe auf einander folgenden Reihen eine Ordnung vorhanden sein. Und da meinten wir, in derjenigen Ordnung, in welcher die Strophen innerhalb eines antiken Canticums auf einander folgen, die Norm erblicken zu dürfen, welche von denselben Dichtern auch für die auf einander folgenden Reihen innerhalb der einzelnen Strophen angewandt seien —: wie das Ganze (die Strophe), so seien auch die Theile des Ganzen (die Kola der Strophe) gruppirt. Die Anordnung der Strophen ist nicht immer die monostrophische und epodische, sondern bisweilen auch die mesodische, palinodische, proodische, periodische; nach diesen allerdings selteneren Arten der Strophenordnung müssten, so glaubten wir, in denjenigen Strophen, in welchen ungleich grosse Reihen sich darböten, diese letzteren einander entsprechen, meist in der Weise, dass innerhalb eines einzelnen Strophenabschnittes eine Reihe oder zwei gleiche Reihen in der Mitte ständen und dass die diesen Mittelpunkt umgebenden Reihen in gleichen Abständen vom Centrum aus immer paarweise durch gleichen Taktumfang einander respondirten; die einander der Grösse nach respondirenden Reihen hätten auch in der Melodie einander entsprochen, seien hier einander gleich oder doch wenigstens ähnlich gewesen, und falls zum musikalischen Vortrage auch noch der Tanz hinzugekommen sei, habe diese Gleichheit oder Aehnlichkeit jedesmal noch durch analoge Schemata des Tanzes auch für das Auge einen Ausdruck gefunden. Unter dieser Voraussetzung liess es sich allerdings fertig bringen, wenn auch keineswegs für alle, doch wenigstens für viele, ja für die meisten der antiken Strophen ein ganz symmetrisch erscheinendes und unserem an Ordnung gewöhnten Auge zusagendes Schema der respondirenden Reihen herzustellen, in der Weise, dass alle Reihen, welche dem metrischen Schema nach akatalektische, katalektische und hyperkatalektische Tetrapodieen, Tripodieen, Pentapodieen sind u. s. w., auch ihrem wirklichen rhythmischen Megethos nach als Tetrapodieen, Tripodieen, Pentapodieen u. s. w. gefasst wurden.

Das Zusammenzählen der Versfüsse ist eine ebensowenig mühe- wie geistvolle Arbeit, aber was hilft auch das eifrigste Addiren, wenn man immer den einen oder den andern der Summanden vergisst?

Dann werden auch die Summen niemals richtig werden, und alles weitere Operiren damit ist eitel. So ist es auch uns ergangen. Wir haben die im Metrum zwar nicht durch Silben ausgedrückten, aber durch den Zusammenstoss zweier schwachen Taktttheile im Aus- und Anlaute der Verse bezeichneten χρόνοι niemals mitgezählt und desshalb ist fast für jede Strophe das Ergebniss ein falsches geworden. Ausserdem haben wir niemals die Möglichkeit, dass eine scheinbare Tripodie oder Pentapodie auch eine brachykatalektische Tetrapodie oder Hexapodie sein könne, in Anrechnung gebracht. Werden diese beiden Punkte gebührend beachtet, so wird es unnöthig sein, die für die eurhythmische Composition der Strophe nothwendig zu postulirende Ordnung in complicirter mesodischer und palinodischer Responsion der Reihen zu suchen, wie es leider in der ersten Auflage geschehen ist, vielmehr gestaltet sich alles ungleich einfacher und wir dürfen wohl sagen, ungleich befriedigender. Denn jene durch verschlungene Schemata bezeichnete Responsion ergab bloss eine Symmetrie für das Auge, doch nie und nimmer eine eurhythmische Ordnung für das Ohr, das doch allein in Sachen der Rhythmik und Metrik zu urtheilen hat: „κριτικὴ μέτρου ἡ ἀκοή“ (Longin. ad Hephäst. p. 83). Symmetrische und rhythmische Ordnung beruhen zwar auf einem und demselben ästhetischen Principe, aber gehen in der Praxis gar sehr auseinander. Für unsere modernen Compositionen ist es etwas absolut Unmögliches, nach jenen so verwickelten Schemata der Reihen zu componiren, und die alten Componisten, die, wie aus den alten Musikresten erhellt, sich gewöhnlich genau in derselben Periodenform wie die Modernen bewegen und durchaus vom Principe der Repetition in der Aufeinanderfolge der Reihen ausgehen, werden dasselbe ebensowenig fertig gebracht haben. In dem Vorworte der ersten Auflage der Rhythmik haben wir den Anfang der Figaro-Ouvertüre als ein Beispiel angeführt, dass auch die modernen Componisten bisweilen eine von der gewöhnlichen Form abweichende Periodisirung anwenden. Es ist dies allerdings eine aussergewöhnliche rhythmische Form, denn nach dem Verlaufe von 17 Takten wird mit dem 18. wieder zum Anfange zurückgekehrt und das Bisherige repetirt. Aber wir hatten fehl gegriffen, wenn wir glaubten, dass jene 17 Takte nach folgenden palinodisch respondirenden Reihen sich gliederten:



Es ist zwar wahr, dass, wie es hier angegeben ist, gerade in der Mitte der 17 Takte zwei dipodische Reihen stehen, aber im Uebrigen ist die Anordnung eine andere. Die in Frage stehende Instrumentalpartie wird ihrem Rhythmus nach sich sofort aufklären, wenn wir sie als Gesangpartie auffassen und irgend ein Stück passenden Operntextes unterlegen, z. B.:



Das Abweichende dieses Rhythmus von der vulgären Compositionsform der modernen Musik ist in der antiken Rhythmopöie etwas Gewöhnliches, ja geradezu die Normalform der meisten systematischen (d. h. der nicht stichischen) Compositionen, gleichviel ob sie *συστήματα κατὰ σχέσιν* oder *ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστα* sind. Nach unserer vulgären Compositionsmanier folgen tetrapodische Reihen abwechselnd als periodische Vorder- und Nachsätze hintereinander. Dieselbe Form würde in der ersten Notenzeile gewahrt sein, wenn der erste $^4/_4$-Takt unmittelbar hintereinander repetirt wäre: dann hätte der aus zwei $^4/_4$-Takten bestehende Nachsatz („lauter Freude in der Brust") einen gleich grossen Vordersatz. So aber steht sich eine Dipodie („lauter Lust") und eine Tetrapodie als Vorder- und Nachsatz oder nach griechischem Terminus als *δεξιὸν* und *ἀριστερὸν κῶλον* gegenüber. Diese Verkürzung des Vordersatzes zu einem dipodischen ist, wie wir mehrmals in diesem Buche hervorheben mussten, eine in den episynthetischen Strophen häufige Art der Periodisirung. Natürlich würde nicht ein jeder dipodischer Vordersatz einem tetrapodischen Nachsatze das Gleichgewicht halten können; wenn es geschehen soll, muss der Vordersatz jedesmal wie hier auf der melodischen Gestaltung eine präcis abgeschlossene Form haben. Die zweite Notenreihe enthält nach gewöhnlicher Weise einen tetrapodischen Vorder- und tetrapodischen Nachsatz in der Form des brachykatalektischen trochäischen Tetrameters. Zu bemerken ist aber, dass sich diese zweite Zeile mit der

ersten zu einer näheren Einheit verbindet — nach antiken Begriffen würden beide zusammen eine περίοδος τετράκωλος oder ein ὑπέρμετρον τετράκωλον bilden, und vom Anfange an bis zum Ende der vierten Reihe eine συνάφεια λέξεως stattfinden. In der dritten und vierten Notenreihe stehen sich wieder wie in der zweiten je vier und vier Einzeltakte (oder, was dasselbe ist, je zwei und zwei $^4/_4$-Takte) gegenüber, in der fünften Notenzeile aber folgt als Schluss dieser ganzen Partie eine aus drei $^4/_4$-Takten (sechs Einzeltakten) bestehende Hexapodie in der Form des brachykatalektischen iambischen Trimeters. Eine solche Reihe kommt zwar in den episynthetischen Strophen und überhaupt in allen nach vierzeitigen Einzeltakten gemessenen Rhythmopöien der Alten nicht vor, wohl aber in den dreizeitigen trochäischen, iambischen und logaödischen Strophen*).

Die vorliegende Composition zeigt, dass bei tetrapodischen Reihen die Anwendung einer einzelnen hexapodischen Reihe in unserer heutigen Musik ebenso wenig wie in der alten als eine Störung des Rhythmus gilt.

Diese schliessende Hexapodie steht aber wiederum in genauer Beziehung zu der vorausgehenden Notenzeile, sie ist nämlich der Nachsatz zu dem von uns mit den Worten „o schaut, schaut" bezeichneten tetrapodischen Vordersatze. Wenn man diese beiden ersten $^4/_4$-Takte der vierten Notenlinie in unmittelbarem Anschluss an die letzte Notenzeile singt, so wird man sogleich inne werden, dass zwischen diesen Partien ein analoges Verhältniss stattfindet, wie zwischen den beiden Partien der ersten Notenzeile, dass nämlich der Nachsatz um einen $^4/_4$-Takt länger ist als der Vordersatz:

Vordersatz	Nachsatz
Lauter Lust – ∪ –	lauter Frohsinn in der Brust. – ∪ – ∪ – ∪ –
O schaut, schaut, – ⏑⏑ ⏑⏑	wie fest er sie in seinen Armen hält. ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – ∪ – Λ

Vom ersten Falle war der Vordersatz des tetrapodischen Nachsatzes um die Hälfte verkürzt (Dipodie), in diesem zweiten Falle ist der

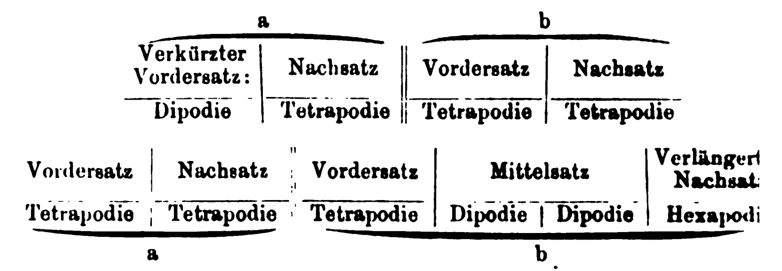
*) Bei dieser hexapodischen Schlussreihe ist eine Eigenthümlichkeit, welche die moderne Rhythmopöie vor der antiken voraus hat, nicht un berücksichtigt zu lassen, dass nämlich der Schluss einer Reihe zugleich den Anfang einer folgenden Reihe bilden kann. Diese in unserer Instrumentalmusik nicht seltene Form schreibt sich her aus der in mehreren selbstständigen Stimmen sich bewegenden Vocalmusik und beruht mit dem Kanon und der Fuge auf demselben Principe. Wo die eine Stimme noch nicht abgeschlossen hat, da beginnt gleichzeitig schon eine neue Reihe: und derselbe Takt oder Takttheil ist zwei verschiedenen Reihen gemeinsam. In dieser Weise ist der 18. Takt der vorliegenden Composition zu verstehen, was wir dadurch angezeigt haben, dass wir demselben bei der Uebertragung der Instrumentalmusik in Textesworte zwei Stimmen gegeben haben. Der antiken Rhythmopöie, deren Vocalmusik immer eine unisone ist, musste eine solche Form fremd bleiben.

Nachsatz des tetrapodischen Vordersatzes um die Hälfte erwe (Hexapodie).

Zwischen diesem tetrapodischen Vorder und hexapodischen N satze ist noch ein Mittelsatz von zwei $^4/_4$-Takten eingeschoben. Melodie nach, welche in dem ersten dieser beiden $^4/_4$-Takte dies ist, wie die in dem zweiten, bildet der Mittelsatz nicht eine einl liche tetrapodische Reihe, sondern zwei selbstständige, in genauer rh mischer und melodischer Responsion (Repetition) stehende dipodi Reihen, so dass wir diese ganze aus Vorder-, Mittel- und Nach bestehende Periode folgendermassen bezeichnen können:

Vordersatz	Mittelsatz		Nachsatz
Tetrapodie	Dipodie	Dipodie	Hexapodie

Hiermit sind aber die periodischen Beziehungen unserer 18 T noch nicht erledigt. Wie nämlich die in der ersten Musikzeile haltene Periode als zusammengesetzter Vordersatz der in der zwe Zeile enthaltenen Periode anzusehen ist, so bildet auch die durch zwei Tetrapodieen der dritten Musikzeile ausgedrückte Periode e zusammengesetzten Vordersatz zu der soeben beschriebenen in vierten und fünften Zeile enthaltenen Partie. Indem wir die sich ergebenden zusammengesetzten Vorder- und Nachsätze oder Vor und Nachsätze höherer Ordnung durch die Buchstaben *a* und *b* drücken, können wir das Ganze folgendermassen skizziren:



Was wir hier beschrieben, ist eine vollständige Eurhythmie, gleich die sich entsprechenden Partien durchaus nicht nach dem Z stabe einander gleich sind. Die Eurhythmie im Nacheinander durch Töne ausgefüllten Zeitabschnitte ist in der That etwas and als die Symmetrie des Raumes. Im Rhythmus muss, wie die A sagen, eine *τάξις χρόνων*, eine für das Ohr zu vernehmende und dem uns immanenten Sinne für Schönheit mit Wohlgefallen nac empfindende Ordnung herrschen, aber dass die in Beziehung zu ander stehenden Zeitabschnitte einander gleich sind, dass die eine *ἰσότης* sei, ist eben so wenig bei den Alten wie bei den Moder eine Forderung des Rhythmus, wie für die antike Rhythmik se daraus hervorgeht, dass sie auch für die rhythmischen Elemen begriffe, den Einzeltakt und die Reihe, neben dem *λόγος ἴσος* einen *λόγος διπλάσιος* und *ἡμιόλιος* statuirt.

Soweit zwischen den auf einander folgenden Reihen derjenige Zusammenhang besteht, welchen wir für die vorstehende Composition jedesmal durch *a* und *b* bezeichnet haben, soweit wird dieser Zusammenhang bei den Alten meist auch in den Texteswörten durch die *συνάφεια λέξεως* bezeichnet, und so weit geht die Ausdehnung der *περίοδος*, die da, wo sie wie in den oben besprochenen Fällen mehr als zwei Reihen enthält, eine hypermetrische ist. Unsere 18 Takte bestehen also nach antiker Terminologie aus zwei hypermetrischen Perioden, die eine aus sieben, die andere aus elf Dipodieen ($^4/_4$-Takten). In den antiken Musikresten sind uns so grosse Hypermetra nicht überkommen, wir können aber aus der Analogie der hier analysirten modernen Composition uns einen vollkommen klaren Begriff davon machen, was es mit den gar nicht seltenen *περίοδοι ἑπτάμετροι τετράκωλοι* und *ἑνδεκάμετροι ἑξάκωλοι*, um uns dieser von Heliodor häufig gebrauchten Ausdrucksweise zu bedienen*), für eine Bewandtniss hat. Wenn freilich die Laune des Aristophanes solche Hypermetra sogar bis zu 65 Dipodieen ausdehnt, so lässt sich darin unmöglich eine ähnliche Continuität der Melodie voraussetzen, es muss das Wesen dieser *ὑπερμετρικώτατα* noch auf etwas anderem beruht haben.

*) Vgl. die kurz vor Vollendung dieses Buches erschienene Schrift von C. Thiemann: *Ἡλιοδώρου Ἀριστοφάνειος κωλομετρία*, der es gelungen ist, aus dem bisher so wirren Conglomerate der metrischen Scholien zu Aristophanes mit dem glücklichsten Takte und einem als völlig gesichert zu bezeichnenden Resultat die gar nicht unbedeutenden Reste der alten Heliodorischen Schrift über die Metra des Aristophanes auszusondern und herzustellen. Es ist hiermit in der That zu den bisher uns vorliegenden Quellen eine neue hinzugewonnen, die noch älter ist als Hepästion.

Vorwort zur dritten Auflage.

Dem Andenken an Gottfried Hermann, meinen grossen Lehrer,
dem Andenken an meine Jugendfreundschaft mit Rudolf West

sei die dritte Auflage unserer „Speciellen Metrik der griechis
Dichter“ gewidmet. Aus G. Hermanns Schule bin ich hervorgega
und sein grosses Vorbild trieb mich schon in der ersten Jugen
zu metrischen Studien. Ein Lieblingsschüler G. Hermanns, Fried
Franke, zuletzt Director der Fürstenschule in Meissen, der früh
meine Lebensschicksale bestimmte, hatte mich als Schüler mit s
herben, aber stählenden Strenge in die Hermannsche Metrik e
führt, eine zwei und halbjährige enthusiastische und angestrengte A
in den grossen griechischen Dichtern unter G. Hermann wurde
erste Grundlage meines wissenschaftlichen Studiums, das sich d
die Theilnahme an den Vorlesungen von G. A. Becker, The
Bergk und zuletzt Johannes Gildemeister erweiterte und vert
Ihnen Allen, namentlich auch meinem noch rastlos thätigen L
Gildemeister, der mir die Grundlagen zu grammatischen und relig
geschichtlichen Studien gab, seien hier die gebührenden θρεπτήρια
gebracht, den Verstorbenen sei ein Kranz der Dankbarkeit auf das
gelegt. Erst jedoch meine innigbrüderliche, an Freuden und dan
Schmerzen reiche Jugendfreundschaft mit Rudolf Westphal ha
Gedanken, die ich schon als Student von einer Umgestaltung der M
gefasst hatte, zur Reife gebracht, ohne ihn würde ich so wenig
er ohne mich eine Metrik verfasst haben.

Es erscheint mir als einem der letzten Hermannianer unter
gegenwärtigen Verhältnissen des philologischen Studiums nicht
flüssig, das Andenken an G. Hermann nach meinen unmittelb
persönlichen Erlebnissen zu erneuern. Ich habe ihn erst in se
hohen Alter kennen gelernt, sein Körper hatte zu welken begon
aber sein Geist war ungebrochen, noch jugendlich frisch und zu
sichtlich, und seine Rede strömte, wenn er lateinisch sprach über
Gegenstand, der ihn tief bewegte, in mächtigem Wogendrang d
es galt von ihm:

> *κρέσσονα μὲν ἁλικίας*
> *νόον φέρβεται*
> *γλῶσσάν τε·*
> *θάρσος τε τανύπτερος ἐν ὄρνιξιν αἰετὸς ἔπλετο·*
> *ἀγωνίας δ' ἕρκος οἷον σθένος·*
> *ἔν τε Μοίσαισι ποτανὸς ἀπὸ ματρὸς φίλας.*

G. Hermann hat von allen klassischen Philologen unseres Jahrhunderts den tiefsten Einfluss auf das Studium der klassischen Philologie lange Zeit hindurch ausgeübt, er war der Gründer der Metrik und sein System hat ein halbes Jahrhundert hindurch im Wesentlichen als massgebend gegolten; es war dies aber nur eine seiner grossen Thaten, er war auch der Gründer der griechischen Syntax und handhabte eine zwar sehr freie, aber wahrhaft congeniale und einschneidende Methode divinatorischer Kritik, die seine Zuhörer zur Bewunderung hinriss und ihnen Freiheit, Schwung und Kraft gab. Er war aber nicht bloss Philologe im engeren Sinne, er war, was in unserer Zeit fast noch mehr besagen will, als Lehrer einer der grössten Humanisten der Neuzeit, gegenüber einer versumpften Vergangenheit göttlich. Ein Wort unabhängig in seinem Urtheil, das er einfach und energisch in rücksichtsloser Wahrheitsliebe aussprach, ein strenger Charakter, vor dessen erhabener Grösse sich Jeder beugte, der ihm nahe trat. Den jugendlichen Enthusiasmus für die grossen Schriftsteller, namentlich die Dichter der Griechen, behielt er unvermindert bis in sein höchstes Greisenalter und verstand ihn ohne lange Exposition und Phrase in dem Gemüth seiner Zuhörer zu entzünden. Unmittelbare Kenntniss und unmittelbares Verständniss des Alterthums durch die angestrengte und sich immer wiederholende Lectüre der grossen Griechen, in denen sich der eigenthümliche Geist und der unvergängliche Werth des klassischen Alterthums am meisten ausprägt, — das war unter seiner Disciplin unsere „Arbeit“; ein Thema aus der Peripherie der Wissenschaft genommen und mit vielen Büchern und einiger Methode ausgeführt, galt ihm nicht als „Arbeit“. Umfassende Kenntniss des Wortschatzes und der Syntax war ihm die Voraussetzung, die vor Allem erfüllt werden musste, um das Ziel zu erreichen, das er ebenso einfach wie Vielen heute fast unverständlich in der Vorrede zu der zweiten Ausgabe der *Epitome doctrinae metricae Gr.* VIII und IX ausgesprochen hat. Das philologische Studium war ihm nicht bloss ein wissenschaftliches Fach, es war ihm auch eine Grundlage zur Heranbildung des freien, wahrheitsliebenden, sittlichtüchtigen und energischthätigen Menschen, wie er es selbst war. Gegenüber dem angestrengten Studium der grossen Schriftsteller stand ihm Alles in zweiter Linie und fand nur insoweit Berücksichtigung, als die unerlässliche Voraussetzung erfüllt war. Die Besseren unter seinen Schülern hatten nach etwa drei Jahren Ilias und Odyssee, Hesiod, Pindar und die drei Tragiker, Aristophanes und die Bukoliker, aber auch grosse Theile der prosaischen Litteratur mit einer fruchtbringenden Repetitionsmethode durchstudirt und, soweit es im jugendlichen Alter möglich, mit Liebe in das Verständniss einzudringen versucht. Die immer von Neuem wiederholte, wort- und syntaxsichere Lectüre war ihm das Alpha und Omega des philologischen Studiums und wenn er hier gelegentlich im Seminar oder in der Griechischen Gesellschaft Unsicherheit oder Lücken fand, so erfolgte strenge Rüge mit sittlicher Indignation; er selbst wusste fast den ganzen Homer auswendig und wenn die ersten Worte einer Stelle recitirt wurden, gab er fast immer die Fortsetzung; auch sehr viele Lieder

der Tragiker recitirte er aus dem Gedächtniss mit Sicherheit, eb
viele Pindarische Stellen. Oft hat er daran gemahnt, dass, wer H
inne habe, mit Leichtigkeit in der übrigen Litteratur fortschreite,
die *stirpes* der meisten übrigen Wörter in ihm enthalten seien. M
las G. Hermann zu meiner Zeit schon lange nicht mehr, da er gla
dass das Studium seiner Bücher genüge, auch nicht griechische Sy
für welche seine Vorlesungen einst einen tief greifenden Einfluss
habt hatten; in der Erklärung der Dichter gab er nur gelegen
kurze Andeutungen, ausführliche Erörterungen höchst selten und
an einzelnen Stellen im Zusammenhange mit der Kritik, systemat
Untersuchungen über Metrik hatte er seit dem Erscheinen der *Elem*
und seit der Polemik gegen Böckh fast ganz unterlassen, er las
die melischen Metren bewunderungswürdig schön mit tiefem poetis
Verständniss für den Inhalt, nur Pindar zu aufgeregt und pathet
Das metrische Studium sah er bei seinen Schülern als etwas se
verständliches an und ohne uns jemals eindringlich dazu zu mal
trieb er uns unwillkürlich in seinen Vorlesungen energisch daz
Als ich anfing, an manchen seiner Ansichten in den *Elementa* zu zwe
und über dieselben hinauszugehen oder Fragen aufzuwerfen, die
in den *Elementa* nicht beantwortet fand, — wie oft habe ich
meinen grünschnäbeligen Vorwitz, mochte er auch, wie ich späte
kannte, fruchtbare Keime enthalten, im Stillen abgebeten, wen
am nächsten Morgen dem bahnbrechenden Gelehrten und dem
Geiste des Alterthums durchleuchteten Charakter zu Füssen sass.
verliess frühzeitig seine Auffassung der Logaöden und wandte
der Böckhschen zu, aber auch die Böckhsche Metrik genügte mir
Ich konnte vor Allem drei Dinge nicht begreifen, die Zusammenset
der grösseren Strophen, namentlich der Pindarischen aus allen
lichen disparaten Versfüssen, besonders auch nicht den Gebrauch
Antispasten, sodann die Ungleichheit der Verse bei Pindar, in de
ein eurhythmisches Princip witterte und zuerst an Ol. 3 *Τυνδαρ*
τε φιλοξείνοις erkannte, ohne es an andern Epinikien mit Siche
durchführen zu können, endlich aber tauchte in mir das Bedenken
ob die *Elementa doctrinae metricae* wirklich die ganze Metrik enth
und sie nicht vielmehr auf einer breiteren und tieferen Grundlag
Zusammenhange mit Rhythmik und Musik, mit der Geschichte
Metren und dem eigenthümlichen Gebrauche derselben bei den
schiedenen Dichtern und in den verschiedenen Poesiegattungen a
bauen sei. Es war ein wichtiger Tag für mich, als ich bei dem
dium der Eumeniden die Worte O. Müllers las „Anhang zu dem B
Aeschylos Eumeniden, Griechisch und Deutsch von C. O. Müller. Le
1834", S. 2: „weder ... noch hat die Metrik unter denselben (Herm
Händen die Stufe erreicht, auf welcher sie die Gesetze der Compo
der rhythmischen Reihen zu Versen, Strophen, grösseren Ganzen
weist (wenigstens ist Hermann überall, wo der Zusammenhang d
führt, auf eine geheimnissvolle Weise wortkarg) und zugleich
eigenthümlichen der Poesie verwandten Kunstcharakter dieser Pr
tionen entwickelt (womit sich freilich schon die ersten nicht am

Aesthetik, sondern angeblich aus der Metaphysik genommenen Principien der Behandlung nicht vertragen wollen)" u. s. w. Erst seit dieser Zeit begann ich Muth zu fassen, obwohl ich damals als treuer Hermannianer O. Müller unterschätzte, namentlich da ich die Worte Hermanns vom Katheder gehört hatte: *Postea eius amici me rogarunt, ut pacem cum eo componerem, sed nolui cum homine in gratiam et reconciliationem redire, qui sui cupidior esset quam veritatis.* G. Hermann liebte und hasste leidenschaftlich und konnte in dieser Beziehung auch ungerecht werden; im Seminar und in der Griechischen Gesellschaft scheute man sich fast O. Müllers Namen zu nennen. Eine weitere Ermuthigung fand ich in den kunstgeschichtlichen Vorlesungen von G. A. Becker. In seinen geistvollen Vorträgen lernte ich die wunderbare Klarheit und erhabene Simplicität der griechischen Architektur in dem Zusammenklang aller wesentlichen Factoren dieser Kunst zu einem einheitlichen, in sich geschlossenen Kunstwerke kennen; ich glaubte dies Princip auch in dem Bau der stichischen Verse und namentlich in der Composition der mir räthselhaften Pindarischen Strophen annehmen zu müssen, die nicht aus so wild zusammengewürfelten Versfüssen bestehen könnten. Obwohl ich G. Hermann häufig privatim gesprochen, habe ich doch nur zwei kurze metrische Unterhaltungen mit ihm gehabt. In einer derselben handelte es sich um die Ungleichheit der Böckhschen Verse und um meine Entdeckung der Symmetrie in Ol. 3; er sagte zu mir, indem er mich mit seinen kleinen, aber auch damals noch durchdringenden und stechenden Augen ansah: „Ja, ja, Herr Böckh hat hier noch nicht das letzte Wort gesprochen, man muss die Sache genauer exploriren"; ein anderes Mal handelte es sich um den Unterschied von Päonen und Cretici. Hermann änderte sehr leicht seine Ansicht und war immer zugänglich, wenn ihm eine andere Ansicht in der rechten Weise entgegengebracht wurde, wie wir oft im Seminar und in der Griechischen Gesellschaft wahrgenommen haben. Dass er die Metrik durch seine Forschungen nicht als abgeschlossen ansah, beweisen die Worte, die er wie eine Prophezeiung aussprach: *artem metricam nondum satis esse explicatam, rhythmicam vero totam in tenebris iacere.* Hermann war nicht bloss ein bahnbrechender Gelehrter, er war auch ein bewunderungswürdiger Charakter von archaischer Simplicität und doch auch fast kindlicher Naivität, ein Mann aus einem Gusse, für den der Spruch unter seinem Porträt volle Wahrheit ist: ἁπλοῦς ὁ μῦθος τῆς ἀληθείας ἔφυ. Selbst sein altmodischer Frack immer noch im Schnitte der französischen Revolutionszeit und die über die Füsse geschnallten schweren Cavalleriesporen, die er auch als Greis noch in den Vorlesungen trug und die gelegentlich bei dem Recitiren melischer Verse erklangen, schienen zu seinem Wesen zu gehören und haben nie das Gespött seiner Zuhörer erregt, sondern nur den Respect vor dem scharfsinnigen Gelehrten und dem muthigen Reiter, der in seiner Jugend die wildesten Pferde bändigte, erhöht. Es war damals die Erinnerung noch nicht erloschen, dass er der Erste unter den Docenten gewesen war, der sich den Zopf abschnitt und ohne gefaltete Hemdskrause ging, was von den pe-

dantischen Magistern Leipzigs fast für „Unsittlichkeit" geh
wurde.

Gewaltige Fortschritte sind seit G. Hermanns Zeit auf allen
bieten der Alterthumswissenschaft gemacht worden, die kritische
exegetische Methode, ja die ganze Arbeitsweise hat sich geän
dessen ungeachtet muss die Hermannsche Disciplin die Grundlage
philologischen Studiums für alle Zeiten bleiben. Von dieser Ü
zeugung war vor Allen der unvergessliche Geheime Oberregieru
rath, Professor Dr. Hermann Bonitz durchdrungen, der ihr an
den philologischen Mitgliedern der preussischen Prüfungscommissi
wohlbekannten Stelle, ohne Hermann zu nennen, Ausdruck geg
und vor manchen Verirrungen im jetzigen Studium in seiner f
und milden, aber unzweideutigen Weise gewarnt hat. Mögen die g
Absichten dieses ebenso als Gelehrten und Lehrers wie als Ve
tungsbeamten hochbedeutsamen Mannes richtig erkannt und e
werden! Davon hängt der Erfolg des philologischen Studiums
schliesslich die Erhaltung der jetzt schwer bedrohten klassi
Bildung ab.

In Marburg traf ich **Theodor Bergk** in jugendlicher Scha
freude und trat ihm bald näher. Er las nicht über Metrik; derje
welcher damals darüber las, wurde wenig gehört und bald verla
Da aber Bergk Metrik meist streng examinirte, so wurde ich
Candidaten öfters gebeten sie privatim vorzubereiten, was mir üb
förderlich sein musste. Bergk ging nicht darauf aus Schule zu ma
er hatte nicht die Sitte, seinen Schülern Themata aus der Perip
der Wissenschaft zu geben, sie mitzubearbeiten und die bedenk
Latinität für die Herausgabe zurecht zu stutzen, aber er war in n
lichen Unterhaltungen den Gedanken seiner Zuhörer und allen
erungen mit unbefangen herzlicher Freundlichkeit und bezaube
Liebenswürdigkeit zugeneigt, ein frühreifes Talent ersten Range
unglaublich umfassender Gelehrsamkeit, bewunderungswürdigem S
sinn und unermüdlicher Arbeitskraft. Der härteste Boden, den e
pflanzte, trug ihm sehr bald Frucht, wenn er auch nicht imme
ἀθηρηλοιγός sicher zu handhaben wusste. Die Unterhaltung mit
kam mir öfters wie ein kaleidoskopisches Bilderspiel und ein Fu
sprühen vor, das einen wunderbar anregenden Eindruck zurücl
Nicht gewöhnt bei seinen Arbeiten die philologische Litteratur a
schöpfen oder auch nur in den Hauptsachen vollständig zu gebrau
fasste er die Dinge mit geringen Büchermitteln, aber mit den u
grössern Mitteln seines Genies an und schritt mit Blitzesschnell
wobei es natürlich namentlich in Conjekturen oft vorkommen m
dass er unwissentlich als das Seinige ansah, was Andere scho
ihm gefunden hatten. Er hatte selbst metrische Untersuchungen
gemacht, aber er wusste wohl und sprach es aus, dass über G.
mann hinausgegangen werden müsse; ich wurde durch Bergk
Hermann frei und gewann ruhige und zuversichtliche Selbstständi
des Urtheils. Es war wiederum ein bedeutsamer Tag für mich
ich in Bergks Polemik gegen Hermann und Schneidewin bei Geleg

der kritischen Erörterungen über das Pindarische Hyporchem-Fragment Θηβαίοις Ἡλίου ἐκλιπόντος die Bestätigung meines frühzeitig in Leipzig gefassten Gedankens las, der nun allgemein geworden ist, dass eine jede griechische Strophe ein Kunstwerk in vollem Sinne des Wortes sei, wo Alles auf architektonischer Gliederung beruhe und wo es nicht bloss auf den einzelnen Vers ankomme, sondern vor Allem darauf, wie der Vers zur Totalität der rhythmischen Composition passe. In einer ausführlichen Unterhaltung glaubte ich jedoch zu bemerken, dass Bergk über den allgemeinen Gedanken nicht weit hinausgekommen war. Immerhin war die Ermuthigung und Förderung, die er mir sonst wie in einigen Vorträgen seiner philologischen Gesellschaft zu Theil werden liess, schon entscheidend, dass ich ihm im Pflichtgefühl inniger Dankbarkeit und in tiefster Verehrung vor der Lauterkeit und Hochherzigkeit seines Charakters, den ich wohl besser als die meisten Anderen kennen gelernt habe, den ersten Versuch der griechischen Rhythmik widmete. Den weiteren rhythmischen Forschungen, durch welche die erste Auflage der Rhythmik, wie ich gerne zugebe, rasch veraltete, war er nicht zugeneigt und citierte selbst noch in der letzten Auflage der *Poetae lyrici* die Metrik nach der ersten Auflage, da ihm die „Ueberladung der speciellen Metrik mit musikalischen und rhythmischen Dingen“ nicht zusagte.

Die Entscheidung in meinem wissenschaftlichen Lebensgange bildete die Freundschaft mit Rudolf Westphal, den ich in Marburg kennen lernte. Wir waren bis dahin entgegengesetzte Wege gegangen und trafen zunächst in einem herben Zwiste über einen Vortrag Westphals in der philologischen Gesellschaft Bergks zusammen, ich der einseitige klassische Philolog aus Hermanns und G. A. Beckers Schule, er vergleichender Grammatiker und Orientalist aus der Schule Gildemeisters; er führte mich zur vergleichenden Grammatik und zum Sanskrit, ich ihn zu der klassischen Philologie, beide bald vereinigt in der Hingabe an unseren hochverehrten Lehrer Gildemeister. Wir tauschten uns aus. Es war eine glückliche und beseligende Zeit der idealsten und innigsten wissenschaftlichen Gemeinschaft, die ich mit Dir, mein lieber Bruder Rudolf, eine Reihe von Jahren durchlebt habe. Wir haben uns dies wiederholt in den letzten Jahren in schmerzlich süsser Erinnerung gesagt, nachdem die engere Gemeinschaft seit länger als einem Vierteljahrhundert für immer vorüber war. Die *Μοῖρα* hat uns zusammengeführt und uns im Jugendrausche das Höchste in der Wissenschaft geniessen lassen, dessen wir fähig waren, die *Μοῖρα* hat uns getrennt, *Μοῖρα οὐκ εὐπέμπελος*. Unsere Neigungen und Absichten in eigener Arbeit gingen immer noch weit auseinander, erst unser Zusammenleben in Tübingen brachte die Entscheidung für gemeinsame metrische Arbeiten. Kleine und gewissenlose Leute haben unser Verhältniss zu der Metrik entstellt, ich habe mit Absicht viele Jahre geschwiegen; der Pöbel auf dem Gebiete der Wissenschaft weiss nicht, dass man sich durch Schweigen innerlich stählt und wächst: ἦ μὰν πολλάκι καὶ τὸ σεσωπαμένον εὐθυμίαν μείζω φέρει. Du hast gegen meinen ausdrücklichen Wunsch selbst das Wort ergriffen in der

Vorrede zu Deinem „Aristoxenus von Tarent, Melik und Rhythmik des klassischen Hellenenthums. Leipzig 1883." XVI: „Ich darf hier wohl jener Tage im Januar 1850 und des darauffolgenden Zusammenlebens in Tübingen gedenken, wo Rossbach unbefriedigt von den bisherigen metrischen Kategorien fort und fort auf jene so schwer verständlichen Fragmente zurückkam und endlich auch mich nach einigem Widerstreben zu jenen Studien fortriss, denen ich nie wieder untreu werden sollte: stets in dem sicheren Vertrauen, dass die Siegel, die das Verständniss verschlossen, durch hingebende Arbeit zu lösen und allein von hier aus sichere Fundamente für die Metrik zu gewinnen seien. Weil ich mich späterhin der Fortsetzung dieser Arbeiten allein unterzog, ist unser beiderseitiger Antheil daran vielfach in unrichtiger und ungerechter Weise zu Ungunsten des einen von uns beurtheilt worden; aber Rossbach ist nicht bloss der einzige Urheber der Arbeit, sondern es sind auch fast alle allgemeinen Gesichtspunkte, alle fördernden und Frucht bringenden Aperçus, ohne welche solche Studien nicht resultatreich und lebendig werden können, von Rossbach ausgegangen. Was im Einzelnen geleistet, wird, bis Rossbach bei der zweiten Auflage der Metrik die Arbeit mir allein überliess, sicherlich gleichmässig unter uns beide zu vertheilen sein, ohne dass wir damals, wo wir lediglich die wissenschaftliche Aufgabe im Auge hatten, irgend wie zwischen Mein und Dein gesondert hätten, ein jeder dachte mit Catull und Cinna '*utrum illius an mei quid ad me?*' Der Name Synkope wurde von mir vorgeschlagen, die Sache selber aber (insbesondere mit Bezug auf die Spondeen) ist von Rossbach gefunden, obwohl er dies mehrfach als meine Entdeckung bezeichnet hat. Von ihm ging auch der Gedanke aus, die Metra nicht wie Hephästion nach einzelnen Versen, sondern nach Strophengattungen und metrischen Stilarten zu behandeln, und auch die Sonderung der letzteren von einander wie z. B. der Logaöden des Pindarischen und Simonideischen Stiles geht vielfach auf Rossbach zurück." Ich nehme keinen Anstand zu erklären, dass Du an der Ausführung des Einzelnen mehr betheiligt bist als ich. Die Nachwirkungen eines früheren Augenleidens nöthigten mich mehrere Jahre meine Augen zu schonen, ich habe öfters dictirt, wie ich auch meine „Untersuchungen über die römische Ehe" auf Grund des gesammelten Materials fast ganz und zwar rasch dictirt habe. Ich besitze nicht den durchdringenden Scharfsinn eine Sache fast mathematisch wie ein Rechenexempel (ich nannte Dich oft unter uns ein mathematisches Genie, das Du von Deinem Vater ererbt, und Mathematik war ja immer Deine Lieblingssache) so streng bis in die äussersten Consequenzen durchzudenken wie Du und, während ich meist die weittragenden Gedanken und die hauptsächlichsten Gesetze für die verschiedenen Strophengattungen fand, war ich öfters erstaunt darüber, was Du schliesslich daraus machtest. Du erinnerst Dich noch an die Entdeckung der Unterschiede des Simonideischen und Pindarischen Logaödenstils. Du warst in Verzweiflung. Ich fand die wichtigsten, für die beiden grundverschiedenen Dichter höchst charakteristischen Unterschiede, erst Du aber führtest sie so aus, dass ich in ihnen immer eine der schönsten

then unserer Metrik gesehen habe. Für rhythmische Forschungen engeren Sinne, die mehr mathematischer Natur sind, und für die hellung und Ordnung der Fragmente des Aristoxenus habe ich die Neigung und Fähigkeit besessen wie Du.

Die allgemeinsten Grundgedanken, die ich sehr frühzeitig gefasst tte und die mir allmälig immer klarer und sicherer wurden und wusst und unbewusst unsere Arbeit leiteten, waren die folgenden:

Abgesehen von einzelnen hervorragenden Monographien von Seidler, itzner u. A. war die Metrik seit dem Jahre 1816 im Vergleich mit r Grammatik, der Litteraturgeschichte, den Alterthümern und der rchäologie zurückgeblieben, wie auch mein Lehrer Bergk erkannte. ie heute fast vergessenen Versuche untergeordneter Philologen die ermannschen und Böckhschen Theorien zu vermitteln und ohne weitagende Gesichtspunkte hier und da mit Aenderung oder Hinzufügung on Einzelheiten neue Systeme zusammenzubauen, sowie die bisweilen beraus scharfe Polemik gegen Hermanns Grundanschauungen entielten keine positiven Resultate von Werth. Die ganze Disciplin usste vielmehr von dem heutigen Standpunkt der griechischen Alterumswissenschaft im engen Zusammenhange mit den übrigen Disciinen derselben, besonders mit der Geschichte der griechischen Reliion, aus deren Culten die Metren hervorgegangen sind, der Geschichte er verschiedenen Gattungen der Poesie und der bildenden Kunst auf rund der Bearbeitung der rhythmischen Tradition neu aufgebaut erden.

1) Die griechische Metrik ist eine historische Kunsttheorie im chsten Sinn des Wortes, ein Theil der τέχνη μουσική, wie schon die lten selbst erkannt hatten, und muss daher im Zusammenhang mit n übrigen Theilen der musischen Kunst behandelt werden, speciell e melische Metrik ist unter dem Einflusse des Gesanges und der gleitenden Instrumentalmusik entstanden. Die verschiedenen Metren nd kein launenhaftes Spiel der Dichter, um Monotomie zu vermeiden, ler die Sprache leichter in das metrische Joch zu zwängen, sondern is verschiedenen poetischen Stimmungen hervorgegangen, deren geissermassen krystallinisch-scharfer Ausdruck sie bei den Griechen aren. Die ethische Bedeutung der verschiedenen Metren, ihre Anendung für bestimmte Gefühls- und Gedankenkreise in den verschieenen Gattungen der Poesie und innerhalb der Werke desselben Dichters, esonders auch die richtige Unterscheidung der verschiedenen Strophenattungen führt zum höchsten Verständnisse der metrischen Kunst er Griechen und kann für keinen Dichter mit wechselnden Metren itbehrt werden, ohne dass auf das poetische Verständniss verzichtet ird. Es sind zwar nur gelegentlich andeutende, aber hinreichend ihlreiche Zeugnisse der Alten in der klassischen Zeit erhalten, die es bestätigen. Was in der bildenden Kunst die Linie, das ist in r griechischen Metrik die Folge der prosodisch gemessenen, durch ne oder Pausen ausgefüllten Zeittheile. Der Charakter der griechihen Metrik ist strenge Architektonik, in der modernen Metrik seit r Zeit des Christenthums gesellt sich zu diesem Princip, das jedoch

an Schärfe und Wirksamkeit verliert, ein musikalisches Element: der Reim, das Gedankenecho. Die Gefahr hierbei in subjectiv-ästhetische Gefühlsschwärmerei zu verfallen, liegt sehr nahe und viele, die nicht im grossen Zusammenhange das Princip erprobt und den Inhalt des Gedichtes auf das Metrum übertragen haben, sind ihr so verfallen, dass das Princip selbst in Misskredit gekommen ist, aber es darf uns dies ebensowenig von der Untersuchung über den ethischen Charakter der griechischen Metren abhalten, wie die früher häufigen und auch jetzt noch nicht seltenen Hallucinationen von der Untersuchung über den stilistischen und ästhetischen Charakter architektonischer und plastischer Denkmäler. Die richtigen Grenzen können nur in der „Allgemeinen griechischen Metrik" gezogen werden, wo eine systematische Ueberschau über den ethischen Charakter der sämmtlichen Metren und Strophengattungen zu geben ist.

2) Das Erste in der Ausführung war eine positive Fundamentallehre mit Hülfe der zerrissenen und lückenhaft überlieferten Reste der älteren rhythmischen Tradition im Gegensatze zu dem äusserlichen und kümmerlichen Schematismus des Hephästion und anderer Metriker zu schaffen und den Versuch zu machen, die wiederhergestellten Grundsätze durch das Studium der Dichter zu ergänzen und zu erproben. G. Hermann hatte dies nie erstrebt, erkannte aber den vorhandenen Mangel, wie er in dem oben angeführten Dictum hochherzig ausgesprochen hat; ihm war es wesentlich um die Zusammensetzung prosodisch gemessener Silben zu Füssen und Versen zum Zwecke der Emendation der grossen Dichter zu thun, in der Er, der Einzige, eine neue Epoche inaugurirte und mehr geleistet hat als alle seine Vorgänger. Es fehlten ihm von Anderem abgesehen richtige, aus der Tradition geschöpfte Grundsätze über Rhythmus und Metrum, Rhythmengeschlechter, System der Zeiten und Pausen, die Katalexis, den kyklischen Daktylus, die Aristoxeneische Scala der Reihen, Taktgleichheit und Taktwechsel im Zusammenhang mit der gesungenen Poesie, τρόποι oder ἤθη ῥυθμοποιίας, die verschiedenen Arten des Vortrages und die einheitliche Composition der Strophen. August Böckh hatte mit seinem allseitigen und weittragenden Blicke dies erkannt und einige Punkte der rhythmischen Tradition für seine Untersuchungen *de metris Pindari* subsidiär herbeigezogen. Der erste Versuch, die rhythmische Tradition als ein Ganzes darzustellen, sie auf die Dichter, namentlich auf Pindar und die Tragiker anzuwenden und die Lücken unmittelbar aus den Dichtern zu ergänzen, wurde in der ersten Auflage der „Griechischen Rhythmik" gemacht. So unvollkommen er in mancher Beziehung war, so wurde er doch, da er eine bedeutende Reihe von bisher nicht behandelten Punkten enthielt, von Böckh, Bergk, Lehrs und vielen Anderen als eine neue Grundlage der Metrik mit grossem Beifall aufgenommen. H. Weil gab in einer ausführlichen Recension sofort eine Reihe von sehr wichtigen Beiträgen, das Verdienst aber, die schwierige Aufgabe mit eindringender Gründlichkeit und bewunderungswürdigem Scharfsinn immer wieder von Neuem in Angriff genommen und sie in allen wesentlichen Punkten gelöst oder der Lösung

e gebracht zu haben, gehört keinem Anderen als Rudolf West-
al. Nur muss man sich vor dem Gedanken hüten, dass, wenn
die Rhythmik des Aristoxenus und die Schriften der älteren Me-
ker oder auch nur die grösseren Schriften des Hephästion besässen,
e Räthsel gelöst wären. Wir würden Manches besser und sicherer
ssen als jetzt, aber wir würden auf sehr viele Fragen keine Antwort
alten und auf unsere eigene Untersuchung der Dichter angewiesen
n, auch der antiken Tradition ebenso oft wie jetzt widersprechen
üssen, wie allein schon die haarsträubend unrichtige Auffassung eines
einfachen Verses wie des elegischen Pentameters in der alexan-
inischen Zeit beweist.

3) Für die Bearbeitung der Metra war das System des Hephä-
ion zu verlassen und ein neues zu bilden. Die Metrik muss aus
n Dichtern geschöpft werden und die antike Tradition kann uns
ur subsidiär zur Seite stehen. Obwohl G. Hermann manche Ansichten
er alten Metriker verliess, so bildete doch Hephästion die Grund-
ge und Eintheilung seines Systems und er sowohl wie Böckh hielten
amentlich an den zahlreichen antispastischen Messungen fest, die ein
aupthinderniss für die richtige Erkenntniss der melischen Metra und
er einheitlichen Strophencomposition waren. So wenig man eine
issenschaftliche Grammatik auf dem Fundamente Priscians und an-
erer alter Grammatiker aufbauen kann, so wenig eine Metrik auf
n Dispositionen und den Kategorien Hephästions. Ich bekenne offen,
ss ich durch die späteren Untersuchungen Westphals und Anderer
wogen worden bin, meine frühere Geringschätzung der metrischen
radition in einzelnen wichtigen Punkten aufzugeben, es ist jedoch kein
weifel, dass es bei dem obigen Grundgedanken wird bleiben müssen.
ie metrischen Theorien der Alten sind schematisch-äusserlich, los-
rissen von den übrigen Theilen der musischen Kunst, in der Zer-
ckung der melischen Verse in disparate, chaotisch durcheinander
würfelte Versfüsse den Rhythmus zerstörend, unvollständig, ohne
ücksicht auf das Verhältniss der Reihe zum Verse, des Verses zur
nheitlichen Strophencomposition, schleppend in der scholastischen
eberhäufung mit unnützen Termini technici, durch und durch un-
istorisch; sie reichen nicht aus für die „Allgemeine Theorie der Metrik“,
e aus den Dichtern geschöpft und mit derselben Freiheit behandelt
erden muss wie die „Specielle Metrik“. O. Crusius hat die Stel-
ng der metrischen Tradition zu der heutigen Forschung ebenso ein-
ch wie treffend mit den Worten bezeichnet, dass sie nur „eine Etappe
f dem Wege zur Wahrheit“ sei.

4) Die melische Metrik war neben der Fundamentaltheorie der
n meisten zurückgebliebene Theil. Ein besonders grosser Uebelstand
ar, dass bisher nach der Disposition des Hephästion die Bestand-
eile der grösseren Strophen unter den einzelnen Metren behandelt
d gewissermassen zerpflückt wurden und dass dann nur die äusse-
n Formen der Strophen wie die saft- und kraftlosen Hülsen übrig
ieben. Man hatte nicht den Gesichtspunkt der strophischen Kunst-
le und kannte die einheitliche Composition der grösseren Strophen

nicht, die man aus allen möglichen und unmöglichen Füssen u
Reihen zusammengesetzt sein liess, selbst in den Pindarischen E
nikien, wo der Unterschied der „dorischen und äolischen Strophe
nicht zu verkennen war. Jeder grösseren Strophe, sofern sie ni
zweitheilig ist, was sich nur selten findet, liegen wenige element
Reihen zu Grunde, die durch Anakrusis, Katalexis, Synkope u. s.
variirt werden. S. p. 599 ff. So wurden auch die äolischen Stroph
Pindars, die bis dahin fast wie ein Mysterium angesehen wurden,
ihrer grandiosen Einfachheit der metrischen Elemente erkannt. H
war es vor Allem, wo die im Zusammenhang dargestellte Rhythm
zur Aufhellung der im Grunde höchst einfachen, aber in ihrem Wech
reichen und bewunderungswürdigen Kunstgebilde die grössten Dien
leistete. Den Abschluss der Einsicht in die strophische Compositi
bildete die Eurhythmie, die ich frühzeitig an Ol. 3 wahrgenomm
hatte. Obwohl wir gerade die Ausführungen über die eurhythmis
Composition der einzelnen Lieder nicht ohne Bedenken in die
lehrte Welt hinausschickten, so wurden doch die Principien und
vielen Fällen auch die einzelnen Nachweisungen anerkannt und un
Anderen von dem entschieden findigen und geistvollen, aber allzura
vordringenden J. H. Heinrich Schmidt zum Gegenstande besonde
Untersuchungen gemacht. Westphal hat die Eurhythmie in der V
rede zur zweiten Auflage der Metrik sehr geringschätzig behand
aber er hat sie nicht läugnen können und selbst den Versuch
macht, sie in den logaödischen Epinikien zu vereinfachen. Sie ist u
bleibt der Höhepunkt und Abschluss in der Composition der grösse
Strophen und ohne sie würde das architektonische Princip der gr
chischen Metrik in der schreiendsten Weise verletzt.*) Im Uebrig
nehme ich keinen Anstand, offen und frei zu erklären, dass ich
vielen Fällen um so mehr darauf verzichte, sie mit Sicherheit angel
zu wollen, als uns die musikalische Composition und die orchestisch
Schemata für die Aufführung der Lieder verloren gegangen sind u
die Eurhythmie daher mehr zu unserem Auge mit Hülfe von Zahl
als zu unserem poetischen Gefühle spricht.

5) Hiermit im Zusammenhange ergaben sich weitgreifende Be
achtungen über den eigenthümlichen Gebrauch der Strophen bei d
einzelnen Dichtern. Durch die Unterscheidung der strophischen Kun
stile wurde nicht allein der Entwickelungsgang der metrischen Co
position, sondern wurden auch die Verschiedenheiten des Pindarisch
Stils von den Stilformen der Tragiker und wiederum der Tragik
unter einander, ebenso wie der chorischen Lyriker z. B. des Pindar u
Simonides erkannt, Dinge, die G. Hermann bei seiner einseitigen Ri
tung auf die einzelnen Metren Anderen zu thun übrig liess, so gew
er auch bei seiner eminenten Kenntniss der Dichter Vieles sch
herausgefühlt hatte, was seine Bücher nicht enthalten. Erst aber

---

*) So eben habe ich noch einen recht schätzenswerthen Beitrag
Eurhythmie erhalten: *Ch. Bally, de Euripidis tragoediarum partibus lyr
quaestiunculae. Berolini 1889.*

mühsam systematische und möglichst in das Detail eingehende Untersuchung konnte über diesen überaus wichtigen Punkt Licht bringen. Leider haben Andere hierin nicht viel weiter gearbeitet und der für derartige Untersuchungen besonders befähigte Professor Hugo Gleditsch in Berlin, ein Schüler Westphals, hat in seinem von mir hochgeschätzten Buche „Die Cantica der Sophokleischen Tragödien. Wien, 1883" sich begnügt, die einzelnen Cantica scharfsinnig und gründlich im strengen Anschlusse an die rhythmischen Grundsätze der zweiten Auflage der Metrik zu analysiren, leider aber eine systematische Metrik des Sophokles, in welcher die metrischen Eigenthümlichkeiten des Dichters zu besprechen waren, nicht hinzugefügt.

6) Die geschichtliche Entwickelung der Metra und der Strophengattungen, soweit sie sich auf griechischem Boden aus den erhaltenen Resten der Poesie und vereinzelten Notizen erkennen lässt, in Verbindung mit der Litteraturgeschichte und den Culten, in denen die Rhythmengeschlechter und die Strophencomposition schon präformirt lagen und deren verschiedenen Stimmungen sie schon in der vorhistorischen Zeit zum Ausdrucke dienten, war ein selbstverständliches Erforderniss der Fortschritte in den systematischen Disciplinen, aber von G. Hermann, welcher die Metrik mehr als eine Hülfsdisciplin für die Emendation der Dichter als für eine selbstständige Kunstwissenschaft ansah und immer seine Zuhörer mahnte, sich nicht durch die systematischen Disciplinen von der unmittelbaren Lectüre der unvergänglichen Denkmäler griechischer Poesie ablenken zu lassen, nur selten in Betracht gezogen worden. Ich erwähne hier nur zwei Punkte: Durch die Scheidung der Poesiegattungen wurde es allein möglich, die metrischen Kunstformen z. B. der Tragiker im Gegensatze zu den chorischen Lyrikern bis in die kleinsten Einzelheiten festzustellen u. s. w., in Consequenz hiervon in der Komödie die Nachbildung tragischer Lieder von den chorischen zu unterscheiden und den wunderbaren Reichthum Aristophaneischer Metrik zu verstehen. Andererseits aber bildete die gesonderte Betrachtung der verschiedenen Theile in der Oekonomie des Dramas, ob Chorlied oder Monodie, Parodos oder Stasimon u. s. w. zusammen mit der Untersuchung über die Eigenthümlichkeit jedes Dichters den Ausgangspunkt, um die jedem einzelnen Theile des Dramas zukommende metrische Composition zu bestimmen und feste metrische Stiltypen aufzustellen. So wenig auch derartige Unterschiede jemals verkannt werden konnten, so war doch eine durchgreifende Untersuchung hier nicht gemacht worden. Ein Beispiel des chaotischen Zustandes ist die Annahme zahlreicher Dochmien in den Chorliedern, wo bei Kenntniss des Grundcharakters der Strophen andere Messungen nahe lagen, ja *horribile dictu* in entschieden logaödischen Oden Pindars wie Py. 2.

Dies ungefähr waren die allgemeinen Grundgedanken, die sich mir sehr frühzeitig ergaben, die aber erst während der gemeinsamen angestrengten Specialarbeit immer klarer und sicherer hervortraten. Es ist von einem „Eklektiker" Westphal in leichtsinniger Weise vorgeworfen worden, dass er sich begnüge, neue bestechende Ideen auf-

zustellen, ohne sich der Mühe zu unterziehen, die Durchführb derselben in kritischen Gängen zu erweisen. Kein Vorwurf kan gerechter sein. Westphal besitzt eine geradezu geniale Fähigkeit, Gedanken bis in die äussersten Consequenzen mit mathematischer I richtigkeit durchzudenken und im Zusammenhange mit dem G aufzufassen. Wollte sich der „Eklektiker" gewissenhaft Rechen geben, woher die Grundlagen seines Buches und zahllose ei Gesetze und Unterscheidungen in der Metrik der verschiedenen Stro gattungen stammen, so würde er das Bekenntniss ablegen m dass er unsere Metrik mit Hinzunahme rhythmischer Sätze aus u Rhythmik und anderer Ingredienzien aus der Fachlitteratur zu Handbuche verarbeitet hat, mit sehr wenigen und unbedeut eigenen Beobachtungen, aber mit um so mehr Polemik in k und kleinlichen Dingen, Bergk sagt von ihm mit Recht rückhal *solet ex aliorum obtrectatione sibi laudem parere.* Es ist Sitt „Eklektiker", zu verschweigen, woher sie ihre Hauptsachen ne und ihre Autoren nur da anzugeben, wo sie ihnen etwas am flicken wollen, um so den Schein der Selbstständigkeit zu erw ἐντὶ μὲν θνατῶν φρένες ὠκύτεραι κέρδος αἰνῆσαι πρὸ δίκας δ Ja, es waren „Ideen", mit denen wir an die Neugestaltung und begründung der Metrik im Geiste der seit dem Jahre 1816 f schrittenen Alterthumswissenschaft gingen, aber diese Ideen erarbeitet durch ein frühzeitig unter G. Hermanns begeisternde stählender Leitung begonnenes und rastlos fortgesetztes Studiu grossen griechischen Dichter, durch ein frühzeitig begonnenes dem energisches Studium der metrischen Werke G. Hermanns und A. B durch eine mühsam errungene Ueberschau über die anderen G der griechischen Alterthumswissenschaft, zu welchen G. A. Becke Bergk führte, auch durch die Vergleichung der griechischen M mit der Metrik anderer Völker unter Gildemeisters Leitung, welche Westphal zu seiner scharfsinnigen Skizze einer zukün Wissenschaft „Vergleichende Metrik" in III, 1 dieses Werkes lasst worden ist, einer Skizze, die er hoffentlich noch weiter aus wird. Jeder grosse Fortschritt in einer Wissenschaft wird weittragende Grundgedanken gemacht und wer diese nicht zu befähigt ist, wird möglicher Weise Einzelnes exakt bearbeiten k niemals aber eine Wissenschaft oder nur einen wichtigen Thei selben neu gestalten können. Im Einzelnen exakt zu arbeit übrigens nicht die Sache des „Eklektikers".

Wir haben die freudige Genugthuung gehabt, dass unsere schen Bemühungen von den damals ersten Männern der Altert wissenschaft und einstimmig von Allen, die sich öffentlich ausspr als ein dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft entsprech und neue Wege für die Metrik bahnender Fortschritt über G. mann hinaus angesehen wurde, so sehr wir auch selbst mehr wie Andere von der Mangelhaftigkeit mancher Ausführungen un Ungenauigkeiten im Einzelnen überzeugt waren, und dass unser die Grundlage der griechischen Metrik bis heute geblieben ist.

es bald durch ein grosses neues Werk, das über uns soweit hinausgeht, wie wir über die Hermannschen Elementa, verdrängt werden! Der in hohem Greisenalter stehende Böckh hielt es nicht unter seiner Würde und nicht für einen Raub an seiner kostbaren Zeit, sich mit dem jugendlichen Verfasser der ersten Auflage der griechischen Rhythmik in eine lange und in das Einzelne gehende Correspondenz einzulassen. Bergks innige Theilnahme spricht sich in dem neuerdings von Volkmann in der Biographie Bernhardys edirten Briefe aus und Lehrs sprach sich in demselben Sinne in einer Recension des Litterarischen Centralblattes aus, Anderer nicht zu gedenken. Westphal hatte das günstige Schicksal, sofort weiter arbeiten zu können. Er untersuchte in seinen Schriften „Die Fragmente und die Lehrsätze der Griechischen Rhythmiker". Leipzig 1861 und „System der Griechischen Rhythmik". Breslau 1865 die rhythmische Tradition in einem Umfange und mit einer Gründlichkeit, dass die erste Auflage bald veraltete. Wenn ich sie in diesem Buche noch hie und da citire, so geschieht es nur, weil Westphal Manches aus derselben, was unzweifelhaft feststeht oder noch wahrscheinlich ist, als bekannt in seine Bücher nicht herübergenommen hat. Mir wurde nicht das gleiche günstige Schicksal zu Theil. Durch meine Berufung nach Breslau, wo nur zwei Ordinariate bestehen sollten, wurde ich mit einer Masse verschiedener Arbeiten überladen, die mich nöthigte, meine Arbeitskraft zu theilen. Immer aber blieb ich den grossen griechischen Dichtern getreu, deren Interpretation in Vorlesungen und im Seminar ein Lieblingsgegenstand meiner Studien war und je weniger ich in der Lage war, ausser für meine Obliegenheiten als Professor eloquentiae zusammenhängend zu schriftstellern, um so mehr gab ich mich ihrer Geist und Herz stärkenden und veredelnden genussreichen Lectüre hin. Die Vorlesungen, die ich über Litteraturgeschichte und Kunstgeschichte zu halten habe, führten mich unwillkürlich immer auch wieder auf die Metrik zurück, über die ich regelmässige zweisemestrige Vorlesungen mit ausgedehnten Uebungen an Pindar und den Tragikern halte. Metrische Vorlesungen ohne energisch betriebene Uebungen fruchten so wenig wie Vorlesungen über musikalische Harmonielehre ohne praktische Uebungen im Spielen, müssen aber zugleich mit kritischen Uebungen an metrisch verderbten Stellen verbunden werden. So erwuchs mir allmälig eine bedeutende Anzahl von Beobachtungen im Grossen und Kleinen, die ich in meinen Heften und Handexemplaren niederlegte. Mein damaliges Verhältniss zu Westphal, dessen Erörterung nicht hierher gehört, veranlasste mich von der Bearbeitung der zweiten Auflage der Metrik, wenn auch mit schwerem Herzen, zurückzutreten und ihm die Bearbeitung allein zu überlassen. Bei seiner vorwaltenden Neigung für Untersuchungen über Rhythmik und Harmonik auf Grund der antiken Tradition, die er unterdessen in glänzender Weise in den „Fragmenten und Lehrsätzen der griechischen Rhythmiker" und in dem „System der antiken Rhythmik" bewährt hatte, liess er die Fortführung der speciell metrischen Arbeit in den Dichtern, die mir immer als die Hauptsache erschien, besonders den

weiteren Ausbau der schwierigen Lehre von den Strophengattungen, die Geschichte und den Gebrauch derselben, sowie die Untersuchungen über die Eigenthümlichkeiten der einzelnen grossen Dichter unberücksichtigt, Vorrede zu II², S. 6, 7: „Damals (in der ersten Auflage) hatten wir ein Hauptaugenmerk, wie dies auch der Titel ... beweist, auf die Scheidung der einzelnen Strophengattungen und metrischen Stilarten gerichtet, denn gerade in dieser Beziehung war ... auf unserem Felde noch dieselbe Aufgabe offen geblieben, wie sie, um einen naturwissenschaftlichen Vergleich zu gebrauchen, von Linné für das Gebiet der Pflanzen gelöst worden war. Jene Sonderung der Strophengattungen und die Angabe der unterscheidenden Merkmale wird uns damals, denk' ich, nicht misslungen sein und alles hierauf Bezügliche habe ich bei dieser zweiten Auflage unverändert beibehalten." Er wandte seine neuen Untersuchungen über die rhythmische und harmonische, namentlich auch über die metrische Tradition, die er zuerst in grossem Zusammenhange mit eindringender Schärfe in den schwierigsten Punkten untersuchte, mit mathematischer Consequenz auf die einzelnen Metren an und schloss sich auch in der Terminologie möglichst eng an die antike Tradition an, so dass es den Anschein gewinnen konnte, als wolle er die Metrik ganz in der Tradition aufgehen lassen und die melischen Metra für eine zukünftige musikalische Composition vorbereiten. Der ungemeine Scharfsinn und die consequente Durchführung haben der zweiten Auflage viele Freunde erweckt, obwohl sich auch Stimmen hören liessen, welche von einer Ueberladung der Metrik mit rhythmischen und musikalischen Dingen und mit der schleppenden antiken Terminologie sprachen. Als Westphal die specielle Metrik für die dritte Auflage wiederum ohne neue Arbeit in den Dichtern abdrucken lassen wollte, kam ich mit ihm überein, dass ich die neue Bearbeitung übernehmen sollte.

Ich habe als meine Aufgabe angesehen, unsere alte Arbeit in den Dichtern fortzusetzen und das rhythmisch-harmonische Element, das ja ohnedem in besonderen Bänden behandelt wurde, auf das knappeste Mass beschränkt, soweit es mir für die richtige Auffassung der melischen Metra nothwendig schien, vor Allem aber die einheitliche Composition der Strophen, ihre historische Entwickelung und ihren Gebrauch bei den einzelnen Dichtern nach den sie unterscheidenden Eigenthümlichkeiten weiter verfolgt. Hier fand ich noch ein weites Arbeitsfeld, für welches mir meine bisherigen Studien und Aufzeichnungen zu Gute kamen, sodass mit Hinzunahme des von Anderen für die stichischen Verse Geleisteten weit über die Hälfte des vorliegenden Buches als Neubearbeitung gelten darf. In der Terminologie schloss ich mich an die einfachere der ersten Auflage an und konnte mich nicht entschliessen, die zahlreichen Termini, welche Westphal aus der metrischen Tradition in die zweite Auflage eingeführt hat, herüberzunehmen in der Ueberzeugung, dass auch jetzt noch unsere den alten Metrikern entnommene Terminologie zu reich ist, wenn man die Einfachheit der metrischen Composition selbst in den logaödischen Strophen Pindars in Betracht zieht. Auch unser Wort „Synkope",

das sich allgemein eingebürgert hat und jetzt noch von Vielen gebraucht wird, sowie die Hermannsche Bedeutung von Arsis und Thesis habe ich nicht verdrängen mögen. So schliesst sich äusserlich diese dritte Auflage der speciellen Metrik näher der ersten als der zweiten an. Meine Arbeit bezog sich vor Allem auf diejenigen Theile der Metrik, die in der ersten Auflage nicht hinreichend erörtert und in der zweiten Auflage nicht berücksichtigt waren. Dahin gehört der Charakter und die Entwickelung der weit verbreiteten, in grosser Masse vorhandenen Logaöden, die der Untersuchung grosse Schwierigkeiten darbieten, die Logaöden des Pindar mit ihren verschiedenen, früher noch nicht hervorgehobenen Species, die Logaöden der Tragiker und Komiker, die eine ungemein reiche und nach den einzelnen Dichtern verschiedene Entwickelung gehabt haben. Das päonische Rhythmengeschlecht hatten wir früher zu kurz als „Anhang" behandelt, da der sehr ehrenwerthe Verleger, dem wir damals noch jungen Männer ohnedem für die freundliche Uebernahme des Buches zu innigem Danke verpflichtet waren, Kürze der Darstellung zur Pflicht gemacht hatte; in dieser dritten Auflage sind die für Aristophanes so charakteristischen und wirksamen Päonen, ferner die Bakchien und die in ihrem mannichfach wechselnden Gebrauche und eigenthümlichen Verschiedenheiten bei den einzelnen Dichtern schwer zu fassenden Dochmien durchgehends neu bearbeitet; die Ionici, welche Westphal in der zweiten Auflage nur sehr kurz im Anhange behandelt hatte, sind wieder zu ihrer Berechtigung gelangt. Ausserdem sind zu fast allen Metren mehr oder minder grosse Zusätze gemacht und einzelne Theile umgearbeitet worden, die einzeln zu erwähnen zu weit führen würde, Ungenauigkeiten berichtigt und die sämmtlichen Texte nach den besten neueren Ausgaben und meinen eigenen Ansichten revidirt. Es ist ein wahres Wort, welches O. Crusius ausgesprochen, dass es fast leichter sei ein Buch wieder neu zu schreiben, als das alte theilweise umzuarbeiten. Ich habe dies oft gefühlt. Aber die ganze Arbeit in allen Theilen von Grund aus neu zu unternehmen, war ich aus leicht begreiflichen Ursachen verhindert, musste auch fürchten, nicht mehr mit der Kürze und jugendlichen Frische schreiben zu können, wie es früher geschehen war.

Für die stichischen Metra, sowie für die Anakreontea bedurfte ich der Mithülfe und habe sie ungescheut in Anspruch genommen, um nicht als „Eklektiker" das, was Andere geleistet hatten, die noch mitten in der Arbeit begriffen sind, mit Verdeckung des Mangels an eigenen Forschungen compiliren und die Lücken, die ich selbst nicht ausfüllen konnte, in leichtfertiger Weise verschweigen und überkleistern zu müssen. Während für die melischen Metra sehr wenige Arbeiten Anderer vorlagen, waren gerade auf dem Gebiete der stichischen Metra, besonders über den daktylischen Hexameter und den iambischen Trimeter neue und umfassende Untersuchungen mit statistischer Methode in sehr gründlicher Weise gemacht worden, die nur zum Theil in die Oeffentlichkeit getreten waren. Auf meine Bitten übernahm mein ehemaliger College, der in Beobachtung des Sprachgebrauches und der

metrischen Gesetze feinsinnige Kenner der gesammten epischen Lit
ratur der Griechen, Professor Dr. Arthur Ludwich in Königsbe
die Darstellung des Hexameters des Nonnus und seiner Schule,
bis dahin in den Systemen der Metrik immer nur oberflächlich o
genügende Kenntniss behandelt worden war. Ich habe seiner A
führung unmittelbar in dem Texte eine Stelle gegeben und fühle l
haft, wie weit meine Auseinandersetzung über den Hexameter
Alexandriner davon absteht, während ich für den lyrischen Hexame
Neues und Wichtiges gegeben zu haben glaube. Bedeutende Beitr
zu dem iambischen Trimeter und zu der Revision der Texte gab
mein früherer Zuhörer und lieber Freund, Gymnasialdirector Dr. J
hannes Oberdick in Breslau, aus dem reichen Schatze seiner
lehrsamkeit und seiner eigenen scharfsinnigen Forschungen, die glei
falls Aufnahme in den Text gefunden haben. Weiter haben mir
curse auf meine Bitte bereitwillig geliefert Professor Dr. Friedri
Hanssen in Leipzig über die Metra der Anakreontea, für welche
gründliche, allgemein anerkannte Forschungen gemacht hatte, Dr. K
Kunst in Wien, ein tüchtiger Schüler Hartels, in einer zusamm
fassenden Darstellung seiner Untersuchungen über den Hexameter
Theokrit, endlich mein früherer, für metrische Untersuchungen s
befähigter Zuhörer, Gymnasiallehrer Maximilian Ficus in Bres
der sich mit einer umfassenden Geschichte des iambischen Trimet
beschäftigt, über die Choliamben. In dem letzten Excurs ist Manc
enthalten, das ich nicht vertreten möchte, ich glaubte es aber,
der Excurs für sich besteht, nicht ändern zu dürfen. Allen die
Herren sei hiermit mein wärmster Dank abgestattet. Ebenso schul
ich den innigsten Dank meinem eminent gelehrten und sch
sinnigen, gerade auch in den alten Metrikern, Rhetoren und Gram
tikern in der ausgedehntesten und gründlichsten Weise bewandert
leider aber der Wissenschaft und der Universität zu früh aus sein
arbeitsreichen Leben, das noch viele Früchte (unter anderen e
Ausgabe des Hephästion und der Musiker) getragen haben wür
entrissenen Collegen, dem Geheimen Regierungsrath Prof. Dr. Wi
helm Studemund, den wir vor einigen Tagen zum Grabe gelei
haben. Mit seiner bewunderungswürdigen Uneigennützigkeit und Opf
freudigkeit, die er schon vielen Gelehrten und allen seinen Schül
zu Theil werden liess, hat er mich auf viele Versehen und Ungenau
keiten aufmerksam gemacht und bei der Correctur der Druckbog
mitgewirkt. Leider sind durch meine Verschuldung hie und da
Zahlen der Citate nach einigen älteren Ausgaben stehen geblieb
sodass die Citirweise namentlich in den ersten Bogen nicht über
dieselbe ist wie durchgehends in den späteren. Studemunds An
dota Varia Graeca zusammen mit den Arbeiten des um die alt
Metriker hochverdienten Prof. Dr. Wilhelm Hoerschelmann in D
pat waren mir für die alte Tradition von wesentlichem Nutzen, ni
minder die von Studemund angeregten und unter seiner energisc
Leitung ausgeführten quellenkritischen Abhandlungen von G. Rausch
H. Grossmann, L. Voltz, H. zur Jacobsmühlen und G. Amsel. I

Abhandlung von Straehler (Bresl. Philol. Dissert. 1889) konnte ich nicht mehr benutzen.

Während des Druckes und der Herausgabe, die sich in Folge meiner Amtsarbeiten Jahre lang hinzogen, ist auch manches Andere, zum Theil Wichtiges erschienen, das ich nicht oder nicht hinreichend benutzen zu können lebhaft bedaure.

Ich rechne hierhin die ebenso besonnenen und massvollen wie auf genauester Sachkenntniss und methodischer Kritik beruhenden Arbeiten von Prof. Dr. Otto Crusius in Tübingen, dessen meist nur mit einer Chiffre bezeichneten, aber leicht erkennbaren Anzeigen und Recensionen mir gleichfalls anregend und lehrreich waren. Crusius hat nicht allein die Ansicht, dass Stesichorus der Erfinder der trichotomischen Strophencomposition sei (an die ich übrigens desshalb niemals geglaubt habe, weil dergleichen elementäre Dinge immer schon im Volksleben präformirt sind und „Erfindung" in der älteren Zeit fast überall nur Vervollkommnung zur Kunstform bedeutet), mit ungemeiner Gründlichkeit definitiv zurückgewiesen, sondern auch die Entstehung der epodischen Composition und andere damit zusammenhängende Erscheinungen unzweifelhaft richtig klargelegt; in seiner Auffassung des Alkmanischen Parthenion, die schon H. L. Ahrens vermuthet hatte, glaube ich ihm jedoch nicht beistimmen zu können und habe meine Ausführung, die schon gedruckt war, ehe ich die Abhandlung zu Gesicht bekam, stehen gelassen. Auch der Aufsatz über die σύμπτυκτοι ἀνάπαιστοι, dem ich zustimme, ist zu spät eingetroffen. Den Inhalt der ebenso einsichtsvollen und ruhigen wie die Hauptpunkte scharf hervorhebenden Recension von „Westphal und Gleditsch Allg. Theorie der Metrik" im Litterar. Centralbl. 1887 Nr. 44 werde ich mir anderweit zu Nutze machen. Wenn ich die alten Ausdrücke „kyklische Daktylen, Anakrusis, Basis" noch gebrauche, so wird doch ein Jeder, der meine Erörterungen richtig auffasst, leicht einsehen, dass ich darunter nichts Anderes verstehe, als Westphal und Crusius. Uebrigens war Westphals Allg. Th. d. M. noch nicht fertig gedruckt, als ich mit meiner Arbeit schon dem Abschlusse nahe war und auch die rein gedruckten Bogen hatte ich nicht vollständig und nur zeitweise in Händen.

Leider muss ich hierher auch das bedeutsame Buch von Hermann Usener, Altgriechischer Versbau, ein Versuch vergleichender Metrik. Bonn 1887 rechnen, welches anfänglich bei der ersten Lesung, fast möchte ich sagen, wie eine Bombe in meine Arbeit, deren Abschluss ich nicht verzögern durfte, hineinfiel und von mir nicht sofort bewältigt werden konnte. Nächst Westphal, mit welchem zusammen ich Burnoufs commentaire sur le Yaçna für vergleichende indogermanische Grammatik studirt hatte, standen wohl früher Wenige derartigen Studien näher als ich. Die Schrift Useners machte auf mich eine überraschende Wirkung durch die blendende Fähigkeit Entlegenes zu combiniren, Halbverklungenes zum vollen Tone wieder zu erwecken, nicht minder durch die zahlreichen Apperçus zur Litteraturgeschichte u. s. w., vor Allem aber durch den originellen Versuch, die Kluft

zwischen der silbenzählenden Metrik der indogermanischen Urzeit und der prosodischen Kunstmetrik der Griechen auszufüllen, so sehr sich auch sofort in mir Gedanken über die unrichtigen Auffassungen homerischer Hexameter, denen A. Ludwich Ausdruck gab, regten. Es ist hier nicht der Ort, ausführlich auch nur über die wesentlichen Hypothesen Useners zu sprechen. Jedenfalls ist die Schrift ein wichtiges Ferment für die vergleichende Metrik der Zukunft, welcher bisher hauptsächlich nur Westphal in seiner Skizze in der Allg. Th. d. M. vorgearbeitet hat, wenngleich ich fest überzeugt bin, dass die Grundgedanken Useners nicht die Tragweite haben, die ihnen Usener zuzuschreiben scheint, eine völlige Revolution in der griechischen Metrik hervorzubringen, wie auch von Anderer Urtheilen abgesehen O. Crusius nicht anzunehmen scheint. Religion, Litteratur, Metrik und Musik haben eine selbstständigere und tiefer greifende Entwickelung gehabt, als die sprachlichen Formen, soweit sie in die Laut-, Flexions- und Compositionslehre gehören, und es wird daher die vergleichende Mythologie, Litteraturgeschichte, Metrik und Musik niemals den gewaltig umgestaltenden Einfluss auf die griechischen Specialwissenschaften ausüben, wie die vergleichende indogermanische Grammatik auf den etymologischen Theil der griechischen Grammatik und die Grundlagen der griechischen Syntax. Gewiss wird die vergleichende Metrik dazu dienen, einerseits unsern Blick für die Eigenthümlichkeiten der griechischen Metrik zu schärfen, andrerseits die vor uns liegende historische Entwickelung mit der vorhistorischen indogermanischen und volksthümlich griechischen zu verknüpfen und ihre Elemente sicherer zu begründen, aber die griechische Metrik als hohe Kunst, wie sie bewunderungswürdig reich in den verschiedenen Poesiegattungen und den grossen Individualitäten der Dichter vor uns steht, wird hierdurch keine neue Gestalt gewinnen so wenig wie ein Phidias, Skopas und Praxiteles durch die prähistorischen Alterthümer, die auch schon eine bedeutende Lücke in unserer Kenntniss von den Anfängen der bildenden Kunst auszufüllen begonnen haben. Es wird also noch abzuwarten sein, ob sich Useners Prophezeiungen a. a. O. S. 78 u. 79 erfüllen werden, dass das alte Gerüst der Metrik unhaltbar geworden sei und der herkömmliche Weg, der nur in statistischer Beschreibung bestehe, der geschichtlichen Erkenntniss Platz machen müsse. Alles am rechten Orte: Die Statistik hat besonders für die stichisch gebrauchten Verse wie für den daktylischen Hexameter und den iambischen Trimeter grosse Dienste geleistet, wie namentlich die unter richtigen Gesichtspunkten (dies ist bei aller Statistik das Erste) unternommenen bahnbrechenden Untersuchungen von Ludwich, Hartel, Hilberg u. A. zeigen, und wird richtig angewandt noch weitere grosse Dienste leisten, aber war die Metrik bisher wirklich nur Statistik? Ich denke, die Statistik war bisher und ist auch fernerhin nur ein wichtiges, unentbehrliches Hülfsmittel, dessen richtiger Gebrauch schon an sich tiefen metrischen Blick, Geschick in der Bestimmung der Grenzen, vor Allem auch tüchtige kritische Sprachkenntniss verlangt, es ist aber noch vieles Andere in der Metrik enthalten: rhythmische Principien, die recht schwierig festzu-

llen sind, Einfluss des Gesanges und der Instrumentalmusik auf Metren, Strophencomposition in ihrer Einheitlichkeit und Vielheit r Formen, Unterschiede der Metren in den Litteraturgattungen und e historische Entwickelung, individueller Gebrauch der Dichter, vorhtige Bestimmung des Ethos der Metren, von dem die Alten soviel den u. s. w. Ich habe mich bis jetzt noch nicht davon überzeugen nnen, dass alle Tripodieen durch Abstumpfung und Verwitterung der trapodie entstanden seien. Die Pentapodie ist ja zu allen Zeiten i Weitem seltener als die Tetrapodie und Tripodie gewesen, aber nn auch zuzugeben ist, dass das älteste Metrum tetrapodisch gesen ist, wie Westphal gefunden hat, so tritt doch die Tripodie so ühzeitig auf, dass ich mich so wenig entschliessen kann, die Tripodie r eine Verkürzung der Tetrapodie anzusehen, wie die Pentapodie r eine Verlängerung der Tetrapodie oder für eine Verkürzung der exapodie. Ich halte daher die Ansichten Useners über die Entstehung s Trimeters, der Hendekasyllaben u. s. w. nicht für glücklich. Im ebrigen bekenne ich gerne, dass mir Useners Schrift im höchsten rade anregend gewesen ist und dass ich erst allmälig zu ihr Stelng nehmen konnte. Ich würde heute mehrere Sätze in meiner position über den daktylischen Hexameter modifiziren, bez. weniger hroff hinstellen, wenn ich auch im Wesentlichen meiner Ansicht treu blieben bin; dagegen glaube ich mich in meiner Ansicht über den rsprung der Logaöden, die ich Westphal gegenüber vor vielen Jahren sgesprochen habe, mit Usener nahe zu berühren und bin durch seners Schrift gefördert worden. Jede weitere Forschung über vereichende Metrik wird von Westphals Aufsatz über die Zendmetren d die sich daran anknüpfenden Arbeiten Anderer und von der izze der vergleichenden Metrik in Westphals Allg. Theorie der etrik, sowie von Useners altgriechischem Versbau auszugehen haben.

Die Behauptung, dass in unserer speciellen Metrik modernen usikalischen Theorien zuviel Einfluss gestattet sei, trifft jedenfalls f die erste und dritte Auflage nicht zu, auch in der zweiten ist r in wenigen vereinzelten Fällen Rücksicht auf die moderne Musik nommen. Westphals „musikalische Rhythmik“ gehört nicht hierher, e der Titel sagt, die Beziehungen auf die moderne Musik in seinem ristoxenus“ sowie in den früheren Bänden dieses Werkes, so lehrich sie sind, bedurften in der vorliegenden speciellen Metrik keiner rücksichtigung. Schon in der ersten Auflage der griechischen Rhythik war es im entschiedensten Gegensatze zu Apel u. A. unser beusstes, mit fester Consequenz innegehaltenes Streben nur die Grundtze der antiken Rhythmik wieder herzustellen und jedes Rhythmisiren tiker Metren nach modernen Principien fern zu halten. Das war ser erster und vornehmster Grundsatz, dem ich stets treu geblieben n. Niemand wird in dieser dritten Auflage der speciellen Metrik nen rhythmischen Grundsatz aufzeigen können, der nicht aus der tiken Rhythmik stammt, oder durch ihren Zusammenhang erfordert rd. Freilich mit „kurz lang, lang kurz“ ist in der melischen Metrik ht auszukommen und jeder Versuch hierzu zurückzukehren ist zu

Schanden geworden und wird zu Schanden werden. Das ist von allen Seiten, die Beachtung verdienen, anerkannt worden, und mit unseren Grundsätzen wird heutzutage in diesem Theile der Metrik überall operirt. Die melische Metrik hat sich im unmittelbaren Zusammenhange mit Gesang und Instrumentalmusik entwickelt und die sprachliche Prosodie ist hierdurch modificirt worden, die klassischen Dichter waren zugleich Componisten und in dieser Beziehung nicht weniger berühmt wie als Dichter. Das ist überliefert. Ein Verständniss der iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos, der Logaöden namentlich Pindars u. s. w. ist ohne diese Grundsätze nicht möglich und dies auf Grund der Wiederherstellung der antiken Rhythmik zuerst durchgeführt zu haben, halten wir für ein Verdienst. Es ist nicht wahr, dass die melischen Gedichte „für die Sprache geschrieben" seien, sie waren nicht für das blosse Lesen, sondern auch für die musikalische und meist auch orchestische Aufführung geschrieben, wenngleich die Musik den Text nie so überwucherte wie in der modernen Oper und der Text immer die Hauptsache blieb, und beide Künste haben auf die Metrik Einfluss geübt. Freilich sind hier zwei wichtige Einschränkungen zu machen: Das, was von den gesungenen Metren gilt, darf auf die nicht gesungenen nicht übertragen werden und für die gesungenen darf die aus dem Gesang hervorgegangene Modification der sprachlichen Prosodie nur insoweit in Betracht gezogen werden, als sie zu dem Verständniss des Rhythmus in den Metren unerlässlich ist. In Bezug auf Aristoxenus wiederhole ich, was ich S. 14 Anm. *** kurz gesagt habe: „Aristoxenus . . . hat alle praktischen Hauptsätze seiner Lehre, die für uns in Betracht kommen, aus der klassischen Zeit überkommen und nur mit Hülfe der Aristotelischen Philosophie in ein System gebracht, er ist nicht der Anfang, sondern der Abschluss der musisch-theoretischen Thätigkeit der klassischen Zeit". Aristoxenus mag über Plato und seine Schüler bösartigen Klatsch verbreitet haben und in dieser Beziehung unzuverlässig sein, aber folgt daraus, dass er auch in der Rhythmik und Harmonik ein „Fälscher" gewesen ist? Die Alten selbst hielten seine musischen Werke sehr hoch und wer hat je eine Spur von Fälschung in ihnen nachweisen können? Er ist abstract-peripatetisch in seinen Auffassungen und unhistorisch, aber sind es nicht viel mehr die Metriker, die Alle so reichlich benutzen? Beide müssen mit Kritik benutzt und es muss der wahre Kern von den unrichtigen Auffassungen geschieden werden. Alle nacharistoxenischen Notizen über Rhythmik stammen im Wesentlichen aus Aristoxenus und geben sich als solche im Zusammenhange des Ganzen kund, sodass sich recht wohl Angaben des vierten vorchristlichen Jahrhunderts mit Angaben des vierten nachchristlichen vereinigen lassen, wie dies gleichermassen in der Litteraturgeschichte, Kunstgeschichte und Mythologie geschieht. Es widerstrebt mir auf die Urtheile unverständiger und seichter Ignoranten, die sie eine hierher einschlagende Untersuchung gemacht haben, näher einzugehen, vielleicht findet sich ein anderes Mal die Gelegenheit dazu, die dann ernst genommen werden soll.

Meine Absicht, dieser dritten Auflage der speciellen Metrik die Grundbegriffe der Metrik" in kurzer Darstellung vorauszuschicken, a nicht überall Uebereinstimmung mit Westphals Allg. Theorie der letrik zu erreichen war, hat sich jetzt nicht ausführen lassen, meine Arbeit wurde immermehr eine neue Allg. Theorie der Metrik aus den Dichtern heraus mit Zurückdrängung der antiken Tradition, die in Vestphals allgemeiner Metrik sehr stark vorwiegt. Ich muss daher iese specielle Metrik ohne eine allgemeine Metrik erscheinen lassen, abe es aber nicht aufgegeben, sie nachzuliefern, sodass dann beide Theile zusammen eine vollständige griechische Metrik unabhängig von en vorausgehenden Bänden Westphals enthalten.

Die Metrik kann so wenig als irgend ein anderer Theil der riechischen Alterthumswissenschaft definitiv für immer abgeschlossen rerden, sie wird aber nicht dadurch gefördert, dass man einzelne ntergeordnete Punkte in den Forschungen Anderer bemängelt und ie übrigen Resultate stillschweigend ohne Nennung der Urheber, als renn man sie selbst gefunden hätte, in die Scheuer eines kurzen Iandbuches einträgt, indem man sie mit anderen Worten ausdrückt, nit einigen anderen Citaten verschleiert und aufputzt und die Ordnung der Theile etwas verändert. Die Metrik kann nur mit der Erweiterung und Vertiefung des wissenschaftlich-philologischen Zeitbewusstseins und mit den grossen Fortschritten in den übrigen Theilen er Alterthumswissenschaft wahrhaft fortschreiten. Empirisch-exacte Detailarbeit ist vor Allem nothwendig, aber mit fortwährender Rücksicht auf die Revision der der Einzelforschung zu Grunde liegenden Gesichtspunkte, deren keine Wissenschaft entbehren kann. Allgemeines und Specielles muss sich durchdringen, das Allgemeine muss aus dem Speciellen hervorgehen, das Specielle seinen festen Zusammenhang und seine Begründung in dem Allgemeinen finden. Hier ist noch viel in der Zukunft für die Metrik zu thun. Wir haben noch keine zusammenhängende, in allen Theilen möglichst gesicherte Geschichte der musischen Theorien der Alten, für die Musiker und zum Theil selbst für die Metriker noch keine handschriftlich gesicherten Texte, wir haben noch keine Geschichte der griechischen Orchestik, für welche nur wenige zusammenhangslose Monographien vorliegen, noch keine Geschichte der alten Poetik, die oft in die Metrik eingreift. Es reicht aber auch keine noch so vollständige Geschichte der metrischen Litteratur der Alten aus; wir bedürfen auf dieser Grundlage Monographien über die einzelnen Metren, soweit sie von den Alten behandelt worden sind, um jeden Augenblick die ganze Theorie der Alten über ein einzelnes Metrum mit quellenkritischer Sicherheit übersehen zu können. Ob freilich aus der antiken Tradition noch Vieles für unsere heutige Wissenschaft der Metrik nutzbar gemacht werden kann, möchte ich bezweifeln, jedenfalls ist von dieser Seite eine Umgestaltung der Metrik nicht mehr zu erwarten. In der Wissenschaft giebt es aber auch „Ordnungsarbeiten" für die exacte Darstellung und die Geschichte der rhythmischen und metrischen Litteratur hat ebenso ihren Selbstzweck wie die Geschichte der grammatischen Litteratur. Die frucht-

barste Arbeit für die heutige Metrik muss in den Dichtern selbst geschehen. Trotz der grossen und bahnbrechenden Forschungen von Ludwich, Hartel u. A. sind immer noch grosse Lücken in unserer über die ganze Litteratur sich erstreckenden Kenntniss des daktylischen Hexameters, elegischen Distichons und iambischen Trimeters. Wir bedürfen Specialarbeiten über die melischen Theile jedes Dramatikers mit Hervorhebung der Eigenthümlichkeiten des einzelnen Dichters, einerseits kritisch-metrische Bearbeitungen der einzelnen Cantica, andererseits Zusammenfassung der Metrik des Dichters auf Grund vollständigen Details zu einer systematischen Erörterung. Es ist nicht erfreulich zu sehen, wie wenig die meisten Herausgeber der Tragiker und des Aristophanes bemüht sind, sich in die Metrik des Dichters einzuleben, wie viele Inconsequenzen, unmethodische Abtheilungen der Verse und selbst Verstösse gegen sichere Gesetze stehen geblieben sind.

Schliesslich sage ich meinen Herren Verlegern und meinem vortrefflichen sachkundigen Corrector für die oft erwiesene Langmuth und Geduld, die in Anspruch zu nehmen ich oft im Stillen bedauerte, meinen aufrichtigen Dank.

Breslau, 23. August 1889.

August Rossbach.

Uebersicht des Inhaltes.

Erstes Buch.

Die einfachen Metra des daktylischen Rhythmengeschlechtes.

(Daktylen und Anapäste.)

Erster Abschnitt.

Daktylen.

A. Daktylen in stichischer und distichischer Composition.

B. Daktylische Chorlieder.

(κατὰ δάκτυλον εἶδος.)

C. Daktylische Monodieen der Tragödie.

Zweiter Abschnitt.

(Anapäste.)

A. Stichische Formen.

B. Das strenge anapästische System.

(strenges anapästisches Hypermetron.)

C. Die freien anapästischen Systeme.

(freies anapästisches Hypermetron: Klaganapäste, anapästische Strophen

Zweites Buch.

Die einfachen Metren des iambischen Rhythmengeschlechtes

(Iamben, Trochäen, Ionici.)

Erster Abschnitt.

Trochäen.

A. Trochäen des systaltischen Tropos.

B. Trochäen des tragischen Tropos.

Zweiter Abschnitt.

Iamben.

A. Iamben des systaltischen Tropos.

B. Iamben des tragischen Tropos.

Dritter Abschnitt.

Vierter Abschnitt.

Ionici.

A. Ionici a minore.

B. Ionici a maiore.

Drittes Buch.
Die zusammengesetzten Metra des daktylischen und iambischen Rhythmengeschlechtes.

(Die episynthetischen Metra.)

Erster Abschnitt.
Daktylo-Trochäen.

(Episynthetische Daktylo-Trochäen.)

A. Systaltischer Tropos.

B. Hesychastischer Tropos.

C. Tragischer Tropos.

Zweiter Abschnitt.

Die gemischten Daktylo-Trochäen oder die logaödischen Metra.

Viertes Buch.

Die Metra des päonischen Rhythmengeschlechtes.

Excurse:

Erstes Buch.

Die einfachen Metra des daktylischen Rhythmengeschlechtes.

(Daktylen und Anapäste.)

---

§ 1.

Gebrauch, Charakter und Reihen des daktylischen Rhythmengeschlechtes.

Das daktylische Rhythmengeschlecht tritt in der uns erhaltenen Litteratur früher als das diplasische hervor. Als heroischer Hexameter erscheint es für das grosse, im langen Strome ruhiger Erzählung dahin fliessende Epos in den beiden ältesten Denkmälern der griechischen Poesie, der Ilias und Odyssee, und zwar hier schon in höchster Vollendung und ohne strophische Composition, ein Metrum edelster Prägung, maassvoller Freiheit und erhabener, aber nicht monotoner Simplicität, hervorgegangen aus unbewusster, jugendlich-frischer Schöpferkraft energisch-plastischer Poesie. Der Hexameter beherrscht von da an das ganze epische Gebiet mit seinen mannichfachen Verzweigungen bis in die letzten Zeiten der griechischen Poesie, wo sich auf der Grenzscheide eines neuen europäischen Weltalters der hellenische Geist noch einmal aufrafft und zwar herbstlichblasse, aber noch eigenthümlich-poetische Blüthen von sanfter malerischer Schönheit treibt. Der stolze Vers bleibt zwar seiner Grundform immer getreu, wird aber seit der alexandrinischen Zeit vielfach modificirt durch reflectirte, überfeine Technik, in welcher (besonders bei Nonnos) die strengste Zucht unerbittlicher Gesetze herrscht. Aus dem daktylischen Hexameter bildete sich frühzeitig das elegische Distichon als lyrischer Ausdruck mannichfacher Stimmungs- und Gedankenkreise, die älteste uns bekannte Strophenform, die gleichfalls ein dauernder Typus geblieben ist und im Wesentlichen die Wandelungen des Hexameters miterlebt hat. In den an uralte Volkspoesie sich anlehnenden Liedern des Archilochus und der äolischen Dichter,

Hymenäen, Epithalamien, Threnen u. s. w. erhielt sich eine ältere, noch gesungene Form des Hexameters als der heroische und traten zugleich ebenso wie in der erotischen und symposischen Lyrik des Anakreon andere daktylische Reihen hervor mit strophischer Composition verbunden, die sich jedoch noch in sehr engen Schranken hält. Freiere und grossartigere daktylische Strophen entwickelte die chorische Lyrik (τὸ κατὰ δάκτυλον εἶδος), die von Alkman, Stesichorus und Ibykus noch mit Vorliebe gebraucht wurden, in der höchsten Blüthe der Lyrik zwar zurücktraten, aber eine bedeutsame Stellung in dem Drama (nicht allein in der Tragödie, sondern parodisch auch in der Komödie) als archaische Formen ernsterhabenen Charakters einnehmen. Verschieden von diesen archaischen Strophen sind die daktylischen Monodien des Sophokles und Euripides, Spätlinge der musischen Kunst, als die metrische Produktionskraft des Dramas schon erschöpft war. Die anakrusischen Daktylen, d. h. die Anapästen haben ihren uralten Ausgangspunkt in den Märschen bei sakralen und militärischen Veranlassungen (ῥυθμὸς προσοδιακὸς und ἐνόπλιος, μέλη ἐμβατήρια) und gewinnen von da aus in den Marsch- und Prozessionsliedern der Lyrik, besonders aber in den chorischen Bewegungen des Dramas hervorragende Bedeutung, in welchem sie sich zu strengeren und freieren Formen (Systeme, Hypermetra) entfalten. — So hat das daktylische Rhythmengeschlecht einen festbegrenzten, bedeutungsvollen Wirkungskreis. Es wurde zwar mit dem allmäligen Umsichgreifen des diplasischen Rhythmengeschlechtes, welches der lyrisch-individuellen Stimmung mehr entsprach, zurückgedrängt, behauptete sich aber als alleiniges Maass für Epos und Elegie bis zum Absterben der griechischen Poesie.

Im daktylischen Rhythmengeschlechte (γένος δακτυλικὸν oder ἴσον, genus par) sind je vier kleinste Zeiteinheiten (χρόνοι πρῶτοι, Moren) zu einem rhythmischen Ganzen, dem πούς oder ῥυθμὸς δακτυλικὸς vereint. Zwei Zeiteinheiten bilden die Arsis und ebenso viele die Thesis, jene wird als der stärker hervorgehobene Takttheil durch eine Länge, diese als der leichtere Takttheil zunächst durch zwei Kürzen ausgedrückt.

Der Rhythmus kann entweder mit der Arsis oder mit der Thesis beginnen. Im letzteren Falle pflegt die moderne Rhythmik die anlautende Thesis als einen selbständigen Auftakt (Anakrusis) von der folgenden Arsis abzusondern, die Alten aber fassen

die anlautende Thesis mit der folgenden Arsis als einen einheitlichen Fuss zusammen und unterscheiden hiernach das daktylische und anapästische Maass als die beiden Grundformen des daktylischen Rhythmengeschlechtes:

–́ ◡◡, –́ ◡◡, –́ ◡◡, –́ ◡◡
◡◡ –́, ◡◡ –́, ◡◡ –́, ◡◡ –́ .

Bei der gleichen Zeitdauer der Arsis und Thesis ist das daktylische Geschlecht vor allen anderen der Träger einer gleichmässigen und ruhigen Bewegung, der ethische Charakter desselben stellt sich daher als Ernst und Ruhe, Kraft und Würde ohne Pathos dar, — das ist wenigstens der fast immer durchklingende Grundton, der indess einer mannichfaltigen Variation fähig ist.*) Zunächst gibt nämlich die anlautende Thesis dem Rhythmus eine grössere Lebendigkeit und Energie, und hierdurch sind die Anapäste von den Daktylen nicht bloss der Form, sondern auch dem Ethos nach verschieden. Sodann wird durch die Zusammenziehung der beiden thetischen Kürzen zu einer Länge der Ernst und die Ruhe des Rhythmus erhöht, indem alsdann die Zeit in weniger schnell auf einander folgende Momente zerlegt wird. Umgekehrt macht die Auflösung der langen Arsis in zwei Kürzen den Rhythmus feuriger und leidenschaftlicher, besonders wenn sich die aufgelöste Arsis mit der zweisilbigen Thesis verbindet; die Auflösung ist daher nur bei Anapästen gestattet und von den ruhigeren Daktylen so gut wie ausgeschlossen**), während die Zusammenziehung in beiden

---

*) Aristides p. 97: *Οἱ μὲν ἐν ἴσῳ λόγῳ τεταγμένοι δι' ὁμαλότητα χαριέστεροι... Ἡσυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν, οἱ δὲ ἀπὸ ἄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι... Τῶν δὲ ἐν ἴσῳ λόγῳ οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων τάχιστοι καὶ θερμότεροι, ⟨οἱ δὲ διὰ μακρῶν μόνων βραδεῖς⟩ καὶ κατεσταλμένοι, οἱ δ' ἀναμὶξ ἐπίκοινοι· εἰ δὲ διὰ μηκίστων χρόνων συμβαίη γίνεσθαι τοὺς πόδας, πλείων ἡ κατάστασις ἐμφαίνοιτ' ἂν τῆς διανοίας.* Vgl. Quintil. instit. 9, 4, 83: *Quo quique* (sc. *pedes*) *sunt temporibus pleniores longisque syllabis magis stabiles, hoc graviorem faciunt orationem, breves celerem et mobilem.* Aristot. rhetor. 3, 8: *Τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς καὶ λεκτικὸς καὶ ἁρμονίας δεόμενος.* Dionys. comp. verb. 17 schreibt den Daktylen, Spondeen und Anapästen *ἀξίωμα* und *σεμνότης*, den letzteren aber auch ein *πάθος* zu. Studemund, Anecd. Var. I, 225 und 207.

**) Doch geht Aristides p. 51 zu weit, wenn er sagt: *τὸ δὴ δακτυλικὸν ἐπιδέχεται — προκελευσματικὸν οὐδαμῶς*, denn in den daktylischen Klagmonodien und dem daktylischen Hyporchem ist der Proceleusmaticus gestattet. Die Auflösung des Daktylus im daktylisch-trochäischen und

Maassen gleich häufig ist. So ergeben sich für den daktylischen und anapästischen Rhythmus folgende metrische Füsse:*)

Daktylischer Rhythmus:
- ´ ◡◡ Daktylus
- ´ — daktylischer Spondeus
- [◡́◡ ◡◡ daktylischer Proceleusmaticus]

Anapästischer Rhythmus:
- ◡◡ ´ Anapäst
- — ´ anapästischer Spondeus
- — ◡́◡ anapästischer Daktylus
- ◡◡ ◡́◡ anapästischer Proceleusmaticus.

In jedem einzelnen Fusse wird die Arsis durch stärkere Intension des Tones vor der Thesis hervorgehoben, aber wie von den betonten Silben des einfachen Satzes eine einzige den Hauptaccent erhält und dadurch über die übrigen hervortritt, ebenso tritt von mehreren auf einander folgenden Füssen der Reihe eine Arsis durch stärkeren Ictus über die anderen Arsen hervor, die dann zu weniger starken Nebenarsen herabsinken. Stets werden mehrere Füsse durch einen einzigen Hauptaccent zu einer höheren rhythmischen Einheit, der rhythmischen Reihe, verbunden. Die Reihe des daktylischen Rhythmengeschlechtes hat eine vierfache Ausdehnung, je nachdem sie zwei, drei, vier oder fünf Füsse umfasst:

Dipodie	— ◡◡ — ◡◡	◡◡ — ◡◡ —
Tripodie	— ◡◡ — ◡◡ — ◡◡	◡◡ — ◡◡ — ◡◡ —
Tetrapodie	— ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡	◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ —
Pentapodie	— ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡	◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ —

Die Pentapodie ist die längste daktylische und anapästische Reihe; um sechs vierzeitige Füsse zu Einer Einheit zusammenzufassen, dazu reicht das Gewicht der einen Hauptarsis nicht aus. Wo daher daktylische und anapästische Verse aus mehr als fünf Füssen bestehen, da sind sie aus zwei oder mehreren Reihen zusammengesetzt, wie z. B. der heroische Hexameter aus zwei Tripodien, der anapästische Tetrameter aus zwei Tetrapodien.

---

logaödischen Maasse s. Buch III. Viel zu weit haben Seidler, de vers. dochm. 44, und Lobeck Ajax ed. I. p. 437 diese Freiheit ausgedehnt. Studemund, A. V. I, 208.

*) Der Daktylus auch *ἀνάπαιστος ἀπὸ μείζονος* (im Gegensatze zu *ἀνάπ. ἀπ' ἐλάσσονος*), der Anapäst auch *ἀντιδάκτυλος*, der Proceleusmaticus (*προκελευσμ. διπλοῦς*) auch *πυρρίχιος*, wie der Pyrrhichius *προκελευσμ. ἁπλοῦς* genannt. Schol. Hephaest. 159. Tricha 5. 21. Mar. Victor. 2488. 2520. 2582. Aristid. 36. 37.

Die rhythmische Theorie der Alten sieht jede Reihe als einen einzigen grösseren Fuss an und bezeichnet ihn nach der Morenzahl und der rhythmischen Gliederung der Haupt- und Nebenarsen. Die Dipodie und Tetrapodie gehört hiernach dem isischen, die Tripodie dem diplasischen, die Pentapodie dem hemiolischen Rhythmengeschechte an.

Die am frühesten gebrauchte Reihe ist die Tripodie, aus welcher der daktylische Hexameter, das elegische Distichon und auch die älteren anapästischen Lieder gebildet worden. In der weiteren Entwickelung der Lyrik tritt sie gegen die Tetrapodie zurück, die von da an in der antiken Rhythmik und Metrik etwa in ähnlicher Weise wie in der modernen Musik die Verbindung von je vier Takten vorwaltet. Die Pentapodie trägt bei ihrer päonischen Gliederung einen allzubewegten und enthusiastischen Charakter und wird daher im daktylischen Rhythmengeschlechte nur selten zugelassen. Die rasch dahineilende Dipodie kommt fast nur im anapästischen Maasse vor; bloss Euripides gebraucht sie auch in daktylischen Klagmonodien und einmal auch in einem daktylischen Chorliede, Heraclid. 608 ff. Ob es auch anapästische Monopodien gab, ist fraglich, da dergleichen Einzelfüsse stets in bewegten Ausrufungen bestehen*) und als solche wahrscheinlich beim Vortrage länger ausgehalten und dadurch zu einer Dipodie ausgedehnt wurden.

§ 2.

Katalexis, Pause, Dehnung und kyklische Messung.

Die ursprüngliche Form der Reihe ist die akatalektische, in welcher ein vollständiger Fuss den Schluss bildet. Der schliessende Fuss ist im Allgemeinen derselben Contraction und Auflösung fähig, welche im Inlaute der Reihe gestattet ist; die akatalektische daktylische Reihe lautet daher aus

auf einen Daktylus: *πέμπει ξὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι*,
auf einen Spondeus:**) *κτίνη πρόσθε τὰ δημιοπληθῆ*,

---

*) Mar. Victor. 2523: *Leges cetera etiam monometra . . . Haec plerumque in tragoediis vel comoediis concitati animi motibus, quos Graeci πάθη dicunt, exprimuntur et per interiectionem quorundam affectuum solue efferuntur.*

**) Die alten Metriker nennen in den oben angeführten Stellen und sonst bloss die auf einen Daktylus auslautende daktylische Reihe *ἀκατάληκτος* oder *ὁλόκληρος*, die auf einen Spondeus oder Trochäus auslautende

die akatalektische anapästische Reihe

auf einen Anapäst: *δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμου*,
einen anap. Spondeus: *Μενέλαος ἄναξ ἠδ' Ἀγαμέμνων*,
einen anap. Daktylus: *ἔστι· τελεῖται δ' ἐς τὸ πεπρωμένον*,
einen anap. Proceleusm.: *ἦν γάρ με λάθῃ δράσας ἀνόσιον*.

Am Ende des Verses oder Systemes kann die auslautende L
der Reihe verkürzt werden und daher eine daktylische R
auf den Trochäus statt des Spondeus: *θούριος ὄρνις Τευ*
ἐπ' αἶαν, eine anapästische Reihe auf den Tribrachys statt
Anapästes ausgehen: *ἀρετὴ φρόνιμος* Lysistr. 548. Vesp. 1
Umgekehrt ist die Verlängerung einer auslautenden Kürz
eine Länge nur am Ende eines äolisch-daktylischen Verses
stattet.

In den akatalektischen Reihen folgen Arsis und Thesi
einem continuirlichen Wechsel auf einander und das Met
steht mit dem Rhythmus in genauer Uebereinstimmung. In
weiteren Entwickelung der Metrik braucht aber die Thesis i
immer durch eine besondere Silbe ausgedrückt zu werden, in
ihr Zeitumfang auch durch eine Pause (*χρόνος κενὸς*) oder d
Dehnung der vorausgehenden Arsis (*τονή*) ersetzt werden kann,
rhythmische Kunstmittel, die dazu dienen, den Gang des Rhyth

καταληκτικὸς εἰς δισύλλαβον oder *εἰς δύο συλλαβάς*, und die auf die b
Arsis auslautende *καταληκτικὸς εἰς συλλαβὴν* oder *ὑπερκατάληκτος*.
mit Recht tadelt dies schon der Anonym. *περὶ τοῦ ἡρωϊκοῦ μέτρ*
append. ad Dracon. ed. Furia p. 42 und sagt von dem auslautenden Troc
σπονδεῖος καὶ οὗτός ἐστιν, ἀδιαφόρου τῆς τελευταίας δεχομένης συλλ
τὸ γὰρ ἡρωϊκὸν μέτρον οὐδέποτε καταληκτικόν ἐστιν, ἀλλὰ τέλειόν τι
ἀκατάληκτον. Heisst denn nicht auch die anapästische Dipodie *ἀρετὴ*
νιμος akatalektisch, trotzdem dass die schliessende Länge verkürzt ist?
wie kann man gar eine spondeisch schliessende Reihe im Inlaut des V
wie *κτήνη πρόσθε τὰ δημιοπληθῆ* oder *ἅρμασι ναυσιφορήτοις* (Pyth. 1
katalektisch nennen, da sie doch gerade so gut *ὁλόκληρος* ist, als wen
auf einen Daktylus ausginge? — Von den anapästischen Reihen heisse
auf einen ganzen Fuss ausgehenden *καταληκτικοί*, oder wenn sie sich
in volle Dipodien eintheilen lassen, *βραχυκατάληκτοι*, mag nun der
Fuss ein Anapäst, oder als Ausgang des Systemes zum Tribrachys ver
sein, oder mag er eine Auflösung oder Zusammenziehung erfahren h
Bildet statt des vollen Fusses eine einzelne (lange oder kurze) Silbe
Schluss der Reihe, so heisst dieselbe bei den Alten *καταληκτικὸς εἰς σ*
βήν oder *ὑπερκατάληκτος εἰς συλλαβήν*. Eine Reihe wie *ἀλλ' ὦ ξένε*
γέ μοι ξίφος ὀρέξατε (Philokt. 1203) heisst *ὑπερκατάληκτος εἰς δισύλ*
oder, wenn sie eine ungerade Zahl von Anapästen enthält, *καταλη*
εἰς δισύλλαβον, doch ist eine solche Reihe gar nicht anapästisch.

bewegter und mannichfaltiger zu machen. Das daktylische Rhythmengeschlecht als das ruhigste und gleichförmigste, das alle starken Contraste fern zu halten sucht, lässt jene Kunstmittel nur äusserst sparsam zu und beschränkt sie hauptsächlich auf das Ende der Reihe, die dadurch zu einer katalektischen wird.*)

Die katalektisch daktylische Reihe lautet auf die blosse Arsis aus, die fehlende Schlussthesis wird durch eine zweizeitige Pause (*πρόσθεσις*, $\bar{\wedge}$) oder durch Verlängerung der auslautenden Arsis zu einer vierzeitigen, einen ganzen daktylischen Fuss umfassenden Länge (*χρόνος τετράσημος* ⊔) ausgedrückt:

akatalektisch ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– $\overline{⏑⏑}$
katalektisch { ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– $\bar{\wedge}$
{ ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ⊔́.

Die Prosthesis kann vor einer Cäsur und am Ende des Verses, wie z. B. nach den beiden katalektischen Tripodien des elegischen Pentameters eintreten, die Verlängerung tritt überall da ein, wo die katalektische Reihe ohne Wortende mit der folgenden Reihe verbunden ist.

In der katalektisch anapästischen Reihe ist es ebenfalls die letzte (hier im Inlaut stehende) Thesis, welche durch keine besondere Silbe ausgedrückt und daher wie in der katalektisch daktylischen Reihe durch Verlängerung der vorausgehenden Arsis zu einem *χρόνος τετράσημος* ersetzt wird:

akatalektisch ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´–
katalektisch ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ⊔́ ´–

Die beiden schliessenden Längen, von denen die letztere am Ende des Verses oder Systemes auch verkürzt werden kann, sind demnach jede eine Arsis; die vorletzte Arsis enthält zugleich die zur Schlussarsis gehörende Thesis mit in sich. Eine Pause kann zwischen den beiden Schlusslängen natürlich nicht stattfinden. Für die nahe liegende Annahme, dass die schliessende Silbe auch die Geltung einer Thesis haben könne, und dass dann auf dieselbe eine die Schlussarsis vertretende Prosthesis folge:

---

*) Das Folgende aus den alten Rhythmikern und Musikern nachgewiesen in der Gr. Rhythm. [3] S. 118, 280. Einzelne Andeutungen finden sich auch bei den Metrikern. So sagt der Anonymus *περὶ ποδῶν* p. 70 Furia: *βάσις ἐστὶν ἡ ἐκ ποδὸς καὶ καταλήξεως, τοῦτ' ἔστι μιᾶς συλλαβῆς ποδὶ ἰσουμένης. Βάσις* ist hier der Ausdruck für die katalektische Dipodie (– ⏑ ⏑ ⊔), für welche das Wort in gleicher Weise wie für die akatalektische gebraucht wird, wie dies in der angeführten Stelle ausdrücklich gesagt ist.

akatalektisch ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́
katalektisch ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ — ⏑

lässt sich aus den Alten keine Bestätigung beibringen. Es ist möglich, dass im deklamatorischen Vortrage die letztgenannte Messung nicht selten war, während sich die erste Messung hauptsächlich für den melischen Vortrag eignet.

Dehnung akatalektischer Reihen. Ob auch die vorletzte Länge einer spondeisch auslautenden daktylischen Reihe nach Analogie der katalektisch anapästischen Reihe verlängert werden konnte, z. B.

⏑⏑ –́ ⏑⏑ ′ ⏑⏑ ⊔́ ′
–́ ⏑⏑ ′ ⏑⏑ ⊔́ ′ ⏑

das lässt sich für das eigentlich daktylische Maass nicht nachweisen*). Dagegen konnte die Schlussarsis der akatalektisch daktylischen oder anapästischen Reihe zu einem *χρόνος τετράσημος* ausgedehnt werden, wenn eine mit der Arsis beginnende Reihe ohne Cäsur darauf folgt, z. B.

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ — . .
⏑⏑ ′ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⊔ ′ ⏑⏑ — ⏑⏑ —.

Dehnung spondeischer Metra. Noch eine andere Art der Dehnung kommt in dem daktylischen Rhythmengeschlechte vor, die nicht durch Unterdrückung der Thesis bedingt und nicht auf eine einzelne Stelle der Reihe beschränkt ist, sondern gleichmässig eine jede Silbe der Reihe trifft. Dies ist der der hieratischen Dichtung angehörende Doppelspondeus. Die während des Opfers gesungenen Hymnen waren vorzugsweise im spondeischen Metrum als der ruhigsten und feierlichsten Form des daktylischen Rhythmengeschlechtes gesetzt und grade von diesem Gebrauch bei der Spendung heisst das Metrum *σπονδεῖοι*, ebenso wie die dabei ertönenden Flöten *σπονδειακοὶ αὐλοί* genannt werden**). Um die andachtsvolle Stille zu erhöhen, wurde ein sehr langsames Tempo gewählt, so dass eine jede Länge des Spondeus zum *χρόνος τετράσημος* gedehnt wurde. Der einzelne Fuss erhielt

*) Nachzuweisen ist dies bloss für die den trochäischen Strophen der Tragiker untermischten Reihen. Auch für das eigentlich daktylische Metrum würde sich der Nachweis führen lassen, wenn die Notirung des Hom. Hymn. 12 bei Benv. Marcello Estro poetico armonico, salm. 18. Venet. 1724 wirklich eine ächte wäre.

**) Aristid. 37. Draco 127. Isaak Monach. 175. Tricha 5. Diomed. 472. Terent. Maur. 2413. Mar. Victor. 2413. Pollux 4, 81.

dadurch acht Moren (*τετράσημον θέσιν καὶ τετράσημον ἄρσιν*), also den doppelten Umfang des gewöhnlichen daktylischen Fusses, und wurde deshalb *σπονδεῖος διπλοῦς* oder *μείζων* genannt: ⊔́ ⊔ oder mit anlautender Anakrusis ⊔ ⊔́. Dieser Rhythmus entspricht dem Zweizweitel-Takt unserer Choralmelodien*). — Man konnte aber auch bei der Melodisirung spondeischer Gedichte je drei gedehnte Längen zu einer rhythmischen Einheit zusammen fassen und so entstand ein Dreizweitel-Takt, der je nachdem der Ictus auf der ersten oder zweiten Länge ruht, von den alten Rhythmikern Trochäus semantus ⊔́ ⊔ ⊔ oder Orthius ⊔ ⊔́ ⊔ genannt wird und hauptsächlich in der kitharodischen Nomenpoesie seine Stelle gehabt zu haben scheint. Dem Metrum nach sind beide Füsse Spondeen mit molossischer Gliederung, dem Rhythmus nach gehören sie zum diplasischen Geschlechte und werden demgemäss auch von den Alten als *πόδες δωδεκάσημοι ἰαμβικοὶ* mit einer achtzeitigen Arsis und einer vierzeitigen Thesis aufgefasst**). Als Erfinder wird Terpander bezeichnet, der den Orthius in seinem *νόμος ὄρθιος*, den Trochäus semantus vermuthlich in seinem *νόμος τροχαῖος* gebraucht hatte, doch gehen diese Rhythmen jedenfalls auf älteren sakralen Gebrauch zurück. Reste sind das von Dionys. de comp. verb. 17 angeführte Beispiel von Molossen:

ὦ Ζηνὸς καὶ Λήδας κάλλιστοι σωτῆρες

und das Fragment eines terpandreischen Hymnus auf Zeus Bergk [5] III, 1

Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ,
Ζεῦ, σοὶ πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν,

wo auch Bergk jetzt Trochäi semanti annimmt, aber sie in sehr gewagter Weise abtheilt.

---

*) S. Griech. Rhythm. [3] S. 239.

**) Aristid. l. l. Mart. Capell. 985. Griech. Rhythm. [3] S. 239. Ueber den Gebrauch Plut. de mus. 28: *Τέρπανδρος . . . τὸν τῆς ὀρθίου μελῳδίας τρόπον τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους* (sc. *ῥυθμοὺς*) *καὶ πρὸς τὸν ὄρθιον τὸν σημαντὸν τροχαῖον* (sc. *προσεξευρῆσθαι*) *λέγεται*. Pollux 4, 65: *νόμοι δὲ οἱ Τερπάνδρου . . . ἀπὸ δὲ ῥυθμῶν ὄρθιος καὶ τροχαῖος*. Suid. s. v.: *ὄρθιον νόμον καὶ τροχαῖον τοὺς δύο νόμους ἀπὸ τῶν ῥυθμῶν ὠνόμασε Τέρπανδρος*. Der Nomos Orthios der Späteren war in anderen Rhythmen gesetzt (so der des Olympos in dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος* Plut. de mus. 7) und *ὄρθιος* bezog sich hier bloss auf die Melodie; daher in der obigen Stelle des Plutarch der Zusatz *τὸν κατὰ τοὺς ὀρθίους*, d. h. Terpanders *νόμος ὄρθιος* war in der *ὄρθιος μελῳδία* und zugleich in *ὄρθιοι ῥυθμοὶ* gesetzt.

Kyklische Daktylen und Anapäste. Die alten Rhythmiker kennen einen Daktylus und ebenso einen Anapäst, dessen Länge kürzer sei als die völlige Länge (Dion. de comp. verb. 17 τὴν μακρὰν . . βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας d. h. τῆς δισήμου μακρᾶς); da sie aber nicht bestimmen konnten, um wie viel kürzer, so nannten sie diese Länge ἄλογος. Sie unterschieden diese verkürzten Daktylen und Anapäste von den vollständigen und nannten sie kyklisch (κύκλιοι)*) wegen des raschen, rollenden Ganges. Hierdurch näherte sich der Daktylus und Anapäst, der ursprünglich dem isischen Rhythmengeschlechte angehört, dem diplasischen an und wurde in der Ausdehnung und Gliederung einem Trochäus und Iambus angeglichen. Ausserdem aber sprechen die Rhythmiker auch von einem χρόνος βραχέος βραχύτερος, der ähnlich dem ἄλογος kürzer als eine Kürze ist und dessen Zeitdauer ebenso wenig wie die des ἄλογος arithmetisch genau fixirt wird. Man kann für diese beiden χρόνοι entweder

$$\underbrace{1\tfrac{1}{2}\ \ \tfrac{1}{2}}_{2} : 1 \qquad \text{oder} \qquad \underbrace{1\tfrac{1}{3}\ \ \tfrac{2}{3}}_{2} : 1$$

— ◡ ◡ = — ◡   — ◡ ◡ = — ◡

A. : Th.   A. : Th.

*) Dionys. de comp. verb. 17. 20, der sich hierbei ausdrücklich auf die ῥυθμικοὶ beruft, aber die verkürzte Messung aus Missverstand auf alle Daktylen ausdehnt, für die doch im Allgemeinen die vierzeitige Messung fest steht. Schol. Hephaest. 160 gebraucht κύκλιος vom Choriamb, weshalb wir diese Benennung auch auf den Daktylus ausdehnen, während Dionys bloss von ἀνάπαιστοι κύκλιοι redet, doch ist kein Grund die Daktylen von dieser Benennung auszuschliessen. Westphal Griech. Rhythm.[3] S. 49 will die kyklischen Daktylen und Anapäste nach der Stelle des Dionysius auf „gesagte Verse" beschränken. Allerdings spricht Dionysius offenbar nur von dem recitirten Hexameter, da er von anderen Versen als Hexametern zu sprechen keine Ursache hatte, aber der Satz οἱ ῥυθμικοί φασι κτλ. scheint doch nicht so eng gefasst werden zu dürfen.

**) Einen neuen scharfsinnigen Beweis von der Richtigkeit der Annahme kyklischer Daktylen und Anapäste gibt Reimann quaest. metr. Vratisl. 1875 S. 13—20. Dieser Beweis stützt sich auf die Analogie mit der harmonischen Doctrin des Aristoxenus. Die Alogie in den Daktylen und Anapästen hat ihre genaue Parallele in den διαστηματικὰ στοιχεῖα. Der χρόνος ἄλογος und βραχέος βραχύτερος sind in dem System der Zeiten von den Alten ausdrücklich, aber ohne bestimmte Angabe des Zeitwerthes überliefert.

ansetzen, sodass im ersten Falle die lange Arsis des Daktylus und Anapästes zu einem anderthalbzeitigen Chronos alogos und die erste darauf folgende kurze Thesis zu einer brevi brevior von $\frac{1}{2}$ More verkürzt wurde, mithin die rhythmische Ausdehnung beider Silben mit der zweizeitigen Arsis des Trochäus und Iambus gleich käme, aber wir werden besser thun uns mit den alten Rhythmikern einer streng arithmetischen Fixirung zu enthalten und uns damit zu begnügen, dass der kyklische Daktylus und Anapäst dem diplasischen Rhythmengeschlechte sich nähert, mit welchem er auch im Wesentlichen das Ethos gemeinsam hat. Ueber die Ausdehnung der Reihen und die Unterdrückung der Thesis gelten dieselben Gesetze wie für Iamben und Trochäen: die längste Reihe ist nicht die Pentapodie, sondern die Hexapodie; die unterdrückte Thesis wird durch eine einzeitige Pause (λεῖμμα ∧) oder durch Dehnung der vorhergehenden Arsis zur dreizeitigen Länge (⊔) ersetzt, z. B. — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ∧ oder ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ ⊔ —.
Da der kyklische Daktylus und Anapäst dem Trochäus und Iambus rhythmisch wesentlich gleich steht, so kann in eine kyklische Reihe auch geradezu ein Trochäus oder Iambus an die Stelle eines Daktylus oder Anapästes eindringen. Zuerst macht sich diese Freiheit für den ersten Fuss der Reihe geltend, z. B.

—́ ◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡

— —́ ◡◡ — ◡◡ —

und das Metrum führt dann den Namen äolischer Daktylen und äolischer Anapäste*). Treten die Trochäen oder Iamben auch in den letzten Füssen der Reihe ein, so heisst das Metrum logaödisch. Die nähere Betrachtung des letzteren gehört dem dritten Buche an; die kyklischen und äolischen Maasse werden zugleich mit den vierzeitigen Daktylen und Anapästen in den

*) Aeolische Anapäste Tricha 275: *τὸ μὲν καθαρὸν ἀναπαιστικόν, ὅπερ κατὰ πᾶσαν χώραν δέχεται ἀνάπαιστον καὶ σπονδεῖον, σπανίως δὲ καὶ προκελευσματικὸν, ὅς ἐστιν ἐκ τεσσάρων βραχέων, καὶ δάκτυλον· τὸ δὲ αἰολικὸν ἀναπαιστικόν, ὅπερ ἰαμβικὸν ἕνα ἐν τῇ ἀρχῇ, τοὺς δὲ λοιποὺς ὁμοίους τῷ κυρίῳ ἀναπαιστικῷ.* Schol. Aristoph. Av. 626. Trich. epit. 48. Schol. Aves 626. Darauf bezieht sich Hephaest. 44 (= Draco 279, Isaak Monach. 189), wo mit Ritschl Rh. Mus. 1842 S. 281 *καὶ ἴαμβον, παρὰ δὲ τοῖς δραματοποιοῖς καὶ δάκτυλον* umzustellen ist; das letztere geht auch aus der Stelle des Tricha, sowie des Johann. Tzetzes de metris p. 311 Cram. hervor, die beide, wie überall, so auch hier den Hephästio vor sich haben: *τὸ δ' ἀναπαιστικὸν μέτρον ἐν πάσαις φέρει χώραις ἀνάπαιστον καὶ δάκτυλον, τετράβραχυν, σπονδεῖον, καὶ σπανιάκις ἴαμβον.*

beiden folgenden Abschnitten behandelt. Die Einmischung einer trochäischen oder iambischen Reihe in eine daktylische Strophe ruft keinen Taktwechsel (*μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικόν*) hervor, sondern ist ein Beweis, dass hier kyklische Messung herrscht. Die umgekehrte Auffassung, dass in solchen Fällen der Trochäus oder Iambus vierzeitig zu messen sei, wie schon J. H. Voss vorschlug,

⊔ ◡ ⊔ ◡ ⊔ ◡ ⊔ ◡
◡ ⊔ ◡ ⊔ ◡ ⊔ ◡ ⊔

ist nicht zulässig, da die antike Tradition einen Daktylus in der Form von ⊔ ◡ nicht kennt. Ausser der kyklischen Auffassung ist in den erwähnten Fällen nur noch denkbar, dass die Verschiedenheit von Daktylus und Trochäus durch gleiches Tempo (*ἀγωγή*) ausgeglichen wurde, wobei das für den Daktylus gewählte Tempo auf den Trochäus übertragen wurde.

Erster Abschnitt.

Daktylen.

A. Daktylen in stichischer und distichischer Composition.

§ 3.

Der daktylische Hexameter.

I. Der homerische Hexameter.

Entstehung und allgemeiner Verlauf.

Der daktylische Hexameter ist der älteste uns bekannte Vers der griechischen Litteratur wie die homerischen Gedichte die ältesten Gedichte derselben. Die Angaben der Alten, dass er von der delphischen Priesterin Phemonoe oder von vorhomerischen Dichtern wie Orpheus, Olen, Chrysothemis, Philammon u. s. w. erfunden sei, sind keine historische Tradition, sondern Vermuthungen und Combinationen, welche, soweit sie einen historischen Funken in sich enthalten, nur den Sinn haben, dass der Hexameter seit unbestimmbar alter Zeit mit dem apollinischen Cultus, namentlich mit dem delphischen Orakel in Verbindung stand und von vorhomerischen Dichtern gebraucht wurde. Die Namen dieser Dichter sind sämmtlich mythisch, die Art der Poesie aber, welche durch sie besonders an alten Cultus-

stätten vertreten wird, ist historisch und bezeichnet für uns die älteste Stufe episch-lyrischer Poesie, von welcher uns Reste nicht überkommen sind. Der Hexameter war jedenfalls vor der Entstehung des ältesten Kernes der Ilias und Odyssee vorhanden und hat schon eine lange Zeit des Gebrauches hinter sich, ehe er in den homerischen Gedichten erscheint. Wir sehen ihn hier nicht in seiner Entwickelung, sondern in seiner Vollendung für das erzählende grosse Epos, die nie überboten wurde.

Die Frage nach der Entstehung des Hexameters reicht ebenso wie die Frage nach dem Ursprung griechischer Sprachformen, der griechischen Religion und Poesie in die vorgriechische Zeit zurück und ist Gegenstand der vergleichenden indogermanischen Metrik, über welche Westphal bahnbrechende Untersuchungen angestellt hat*). Wir können hier auf die Metrik der indogermanischen Urzeit nicht näher eingehen, aber wir dürfen die bisher gewonnenen, höchst wichtigen Resultate nicht aus den Augen lassen, da wir sonst, wie dies Bergk und Andere gethan haben, unwillkührlich von falschen Voraussetzungen ausgehen und nicht im Stande sein würden uns ein richtiges Bild von dem vorhomerischen Hexameter zu machen. Vorhomerische Hexameter sind uns nicht erhalten, angebliche Nachklänge auf Inschriften und anderwärts halten wir nicht für sicher, auch die Spuren des Unterschieds zwischen den Hexametern der älteren und jüngeren Theile der Ilias sind nicht erheblich genug, um hierauf die älteste Form des Hexameters gründen zu können**).

Den grossen homerischen Epopöen, die von Anfang an umfassende einheitliche Gedichte waren, aber allmälig durch mehr oder minder erhebliche Nachdichtungen erweitert und umgedichtet wurden, geht eine ältere Stufe der epischen und episch-lyrischen Poesie in kleineren Liedern voraus, die wir als „hieratische Poesie" (ὕμνοι, νόμοι) und als „epische Balladen- und Romanzenpoesie" (κλέα ἀνδρῶν) bezeichnen und etwa den alten Liedern des Rigveda vergleichen dürfen***). Die homerischen Epen wurden

*) R. Westphal, Zur vergleichenden Metrik der indogerm. Völker in Kuhns Ztschr. f. vgl. Sprachf. 1860, S. 446. Eine Skizze der vergleichenden Metrik hat Westphal entworfen in der dritten Auflage unseres Werkes Band III, 1, S. 33—94. Werthvolle Beiträge enthält das unten zu erwähnende Buch von Usener Altgriech. Versbau.

**) S. Ludwich, Berl. philol. Wochenschr. 1887, S. 450.

***) S. Metrik [3] III, 1, 211.

von den Rhapsoden, wenn auch in gehobenerem und modulationsreicherem Tone mit langsamerem Tempo als in der prosaischen Rede, doch immer ohne Gesang und ohne Begleitung von Instrumentaltönen bloss recitirt*), die älteste Liederpoesie dagegen wurde unter Begleitung von Tönen eines Saiteninstrumentes wirklich gesungen**). Der gesungene Hexameter, unzweifelhaft der ältere, war wie jeder gesungene Vers der älteren Zeit strenger und einfacher in der Form als der recitirte***). Er bestand aus zwei daktylischen, nach Analogie der ältesten indogermanischen Metren gleichen Reihen, die wie der anapästische, iambische und trochäische Tetrameter eine stationäre Cäsur in der Mitte hatten und in der ältesten Zeit lose nebeneinander standen wie die sogenannten Asynarteten des Archilochus. Je vier Reihen oder zwei Hexameter waren zu einer distichischen Strophe verbunden, wie aus dem elegischen Distichon geschlossen werden darf, das nur als eine Modification der ältesten daktylischen Strophenform anzusehen ist. Dies Bild von dem ältesten Hexameter wird durch Alles erfordert, was wir von der ältesten Metrik des indogermanischen Stammes wissen. Der homerische Hexameter hat seine Mannichfaltigkeit durch den recitativen Vortrag der erzählenden grossen Epopöe erhalten. Die in breiter, anschaulicher Schilderung wie ein langer, ruhiger Strom behaglich dahin fliessende Erzählung erheischte unwillkührlich einen längeren rhythmischen Zug, zugleich aber entsprechend dem Wesen der Recitation, welche rhythmisch weniger streng ist als der Gesang, mehr Freiheit und Abwechselung des metrischen Schemas; die beiden Reihen wurden daher durch feste *συνάφεια* verbunden, die Cäsur blieb zwar zwischen der dritten und vierten Hebung, aber sie verlor ihren monoton-stationären Charakter

*) Der Vortrag hielt die Mitte zwischen der gewöhnlichen Rede und der Melodie, daher auch *ἀείδειν* gesagt wird = *φράζειν*.

**) S. Guhrauer, Musikgeschichtl. aus Homer I. Lauban 1886. Dazu die inhaltreiche Anzeige von Reimann, Berl. philol. Wochenschr. 1887, S. 70.

***) S. Griech. Rhythm.^{3} S. 12, 49. Allgem. Theorie der Metrik^{2} S. 6 ff. Es darf nicht eingewendet werden, dass Aristoxenus, welcher den Unterschied zwischen recitirter und gesungener Poesie betont hat, diese Dinge erst ausgeklügelt habe. Jeder, der Aristoxenus wirklich kennt, weiss, dass er alle praktischen Hauptsätze seiner Lehre aus der klassischen Zeit überkommen und nur mit Hilfe der aristotelischen Philosophie in ein System gebracht hat. Er ist nicht der Anfang sondern der Abschluss der musischtheoretischen Thätigkeit der klassischen Zeit.

dadurch dass sie entweder unmittelbar nach der dritten Hebung oder nach der ersten Senkung des dritten Fusses stattfand, zugleich trat häufige Zusammenziehung der Daktylen zu Spondeen ein, die in dem lyrischen Hexameter des Alkman und der Äolier fast ausgeschlossen sind. Die lang dahin fliessende Erzählung und der recitative Vortrag war auch die Veranlassung, dass die strophische Verbindung aufhörte.

Die dem Hexameter zu Grunde liegende Reihe ist die akatalektische daktylische Tripodie

— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑̄⏑.

Der Hexameter ist ein akatalektischer, kein katalektischer Vers, aus zwei Kola zusammengesetzt, die Grundform des letzten Fusses ist der Spondeus, nicht der Trochäus. Der schliessende Spondeus gibt dem Verse kräftigeren Auslaut als der auf zwei kurze Thesen auslautende Daktylus. Wir finden die daktylische Tripodie katalektisch in dem missbräuchlich so genannten Pentameter wieder, der aus dem Hexameter hervorgegangen ist und nicht hätte zu seiner Form gelangen können, wenn nicht das Gefühl der Zusammensetzung des Hexameters aus zwei Tripodien vorhanden gewesen wäre, ferner in den Anfängen der subjektiven Lyrik und als ein häufiges Element in den dorischen Strophen. Paarweise wie in den ältesten Metren des indogermanischen Stammes zusammengesetzt ergab die Tripodie einen Langvers von sechs Hebungen. Durch die Freiheit der Cäsur nimmt der recitirte Hexameter verschiedene Hauptformen an, d. h. einerseits erscheint er in der Theilung durch die Cäsur *κ. τρίτον τροχαῖον* als eine trochäisch auslautende katalektische Tripodie und als eine mit kurzer einsilbiger Thesis anlautende akatalektische Tripodie, andererseits in der Theilung durch die *πενθημιμερὴς* als eine auf die Arsis auslautende katalektische Tripodie und als eine mit zweisilbiger Thesis anlautende akatalektische Tripodie. Durch die beiden Cäsuren werden die ursprünglich gleichen Reihen gewissermassen ineinandergeschoben und untrennbar verbunden; die am häufigsten vorkommende trochäische Cäsur steht aber dem Ursprunge des Hexameters am nächsten. Diese ungleiche und mannichfache Gliederung ist jedoch nicht die ursprüngliche der ältesten episch-lyrischen Liederpoesie, sondern erst durch das Widerstreben der recitativen Vortragsweise gegen die frühere, monoton erscheinende Gleichförmigkeit der Glieder herbeigeführt worden. Der Hexameter blieb für das

rhythmische Gefühl nach wie vor aus zwei Tripodien zusammengesetzt. Jedes Kolon galt nur als eine Reihe von drei Hebungen, die dem zweiten Kolon vorausgehende Thesis

| ∪ — ∪∪ — ∪∪ — ⏓
| ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪

erschien nicht als eine von der vorausgehenden Reihe unabhängige Thesis (denn die Cäsur gliedert nur den Vers, ist aber kein Versende), sondern wurde unwillkührlich in dem regelmässig fortschreitenden, isischen Rhythmus als Thesis der vorausgehenden Arsis empfunden. Mit Recht wurde daher der Vers zu allen Zeiten Hexameter, nicht Heptameter genannt. Wäre die zweite Reihe als Parömiacus oder Prosodiacus angesehen worden, so hätte sie als katalektische Tetrapodie gemessen werden und der Vers den Namen Heptameter führen müssen



Drei Daktylen Vier Anapästen
in zwei katalekt. Reihen.

Der Name Hexameter ist ein beredtes Zeugniss für die rhythmische Auffassung und von grösster Wichtigkeit. Trotz des Umschwunges in den Cäsuren war das Grundwesen des Hexameters in dem recitativen Vortrage dasselbe geblieben wie in dem Gesange. Auch die Spondeen veränderten nur die Form der Thesis, nicht aber das Wesen des isischen Taktes d. h. weder die Morenzahl noch das Verhältniss der Arsis zur Thesis. Der Spondeus mag von dem Schlussfusse, wo er sich in der daktylischen Tripodie der dorischen Strophe findet, allmälig auch in den ersten und zweiten Fuss der Tripodie eingedrungen sein. — So zeigt der Hexameter bereits in dem frühesten Denkmale der Litteratur eine dem Bedürfnisse der breiten Erzählung entsprechende Gestaltung der Cäsuren und mit diesen zusammen in Folge der Freiheit der Zusammenziehung eine fast unerschöpfliche Fülle von Formen, ohne dass die grossartige Einfachheit des Rhythmus gestört wurde. Der homerische Hexameter ist das Produkt einer langen Entwickelung, welche im innigsten Zusammenhange mit den beiden grossen Perioden der epischen Poesie steht. Dieser Umschwung hat sich lange vor der Entstehung der homer. Gedichte vollzogen und ist nicht ohne Einfluss auf den gesungenen (lyrischen) Hexameter geblieben, in welchem jedoch die unten zu erwähnende, nahezu vollständige Ausschliessung

der Spondeen noch ein Rest alter Zeit ist. Wir bleiben daher bei unserer in der ersten Auflage ausgesprochenen Ansicht: Der Hexameter ist nach seiner Entstehung eine so originäre und einfache Bildung, dass wir keine Veranlassung haben, seinen Ursprung aus einem anderen, angeblich älteren griechischen Verse abzuleiten. Wir meinten hiermit die Bergksche Hypothese, die uns schon damals recht wohl bekannt war.

Bergk*) von dem Hexameter der homerischen Gedichte mit πενθημιμερὴς und von metrischer Spruchweisheit als der ältesten griechischen Poesie ausgehend nahm ohne Rücksicht auf die ältesten Metren des indogermanischen Stammes, die ihm noch nicht bekannt waren, an, dass der Hexameter nichts Anderes sei als die Verbindung eines Enoplios mit Abwerfung der Anakrusis

(—) — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

und des Parömiacus

— — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑.

Der Enoplios ist nach Bergk aus dem altherkömmlichen Spruchverse (Parömiacus) durch Verkürzung um die Endsilbe hervorgegangen. Der Hexameter soll hiernach die Verbindung zweier Spruchverse zu vollständiger Einheit sein (S. 404). Usener, welcher sich im Wesentlichen der Bergkschen Hypothese anschloss, modificirte sie folgendermassen (S. 100): „Die überwiegende ältere Gestalt des epischen Verses ist offenbar nichts Anderes als eine Doppelung des Parömiacus:

× ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ × ⏑ ‖ × ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ × ⏑."

Auch er nimmt „Schwund des Auftaktes" an, geht aber nicht von der πενθημιμερὴς sondern von der trochäischen Cäsur aus und statuirt als Form des Auftaktes Einsilbigkeit sowie am Schlusse der ersten Reihe Ancipität. So blendend und scharf-

*) Bergk, Ueber das älteste Versmaass der Griechen. Freiburg 1854. Wieder abgedruckt in Bergks kl. phil. Schriften herausgeg. v. R. Peppmüller II, 392. Von Westphal's oben erwähntem Aufsatze ging aus Frederic Allen, über den Ursprung des Homer. Versmaasses in Kuhn's Ztschr. f. vgl. Sprachf. 1879, S. 557. Die bisherigen Grundgedanken hat theils modificirt theils neu begründet in ausführlicher Darlegung Usener, der altgriech. Versbau, Bonn 1887. Ueber einige wichtige Punkte dieses Buches s. A. Ludwich Berl. philol. Wochenschr. 1887, S. 450. — Sehr gewagte Annahmen enthält Seiling, über Ursprung und Messung des homer. Hexam. Progr. d. Gymn. zu Münster 1887. Rösch, Korresp. f. d. Schulen Würtembergs 1881 ist mir nicht zugänglich.

sinnig auch beide Gelehrte ihre Auffassungen zu begründen ve
sucht haben, so haben wir doch die oben ausgesprochene Ansich
nicht aufgeben können. Die ganze Grundanschauung Bergk
dass in der ältesten Poesie Verse beliebig mit oder ohne an
lautende Thesis wechseln und an Stelle einer Länge eine Kürz
stehen und dass der Parömiacus hätte um die Schlusssilb
verkürzt werden können, wodurch aus der katalektischen Tetra
podie eine Tripodie entstehen würde, sowie dass der Gesang un
die Instrumentalmusik „über die Unebenheiten des Rhythmu
hinweggeholfen" habe*), — diese ganze Grundanschauung is
unrichtig. Die älteste Metrik des indogermanischen Stamme
beginnt wie die Sprache mit strengem, aber höchst einfache
Gesetze; dem schwankenden Rhythmus wird nicht erst allmäli
durch die Kunstdichtung auf die Beine geholfen, er ist von An
fang an fest und sicher, freilich zugleich einförmig und monoto
Da Bergk selbst annimmt, dass die beiden Reihen des Hexa
meters zuerst selbständig nebeneinander standen, so würde de
Hexameter schon bei seiner Entstehung eine Zusammensetzun
aus zwei ungleichen Reihen gewesen sein; denn der Enoplio
einerlei, ob mit oder ohne anlautende Thesis, ist eine Tripodi
der Parömiacus eine katalektische Tetrapodie. Diese Ungleich
heit der Reihen in einem so alten Verse widerspricht Allen
was wir über die ältesten Metren des indogermanischen Stamme
wissen. Usener geht dieser Schwierigkeit aus dem Wege, abe
auch er statuirt, wie gesagt, „Schwund des Auftaktes". Diese
Schwund erscheint uns sehr problematisch und lässt sich unsere
Erachtens durch das aus Spruchversen, wenigen sogenannte
Volksliedern, lyrischen Fragmenten u. s. w. zusammengebracht
Material nicht erweisen, wir glauben aber auch eine so unsicher
Annahme nach unserer oben auseinandergesetzten Ansicht ent
behren zu können. Dies Material beweist unseres Erachtens nu
das Eine, was wir ohnehin mit Sicherheit wissen, dass die in
Hexameter vorkommenden Reihen mit einigen Modificationen, di
wir jedoch kein Recht haben auf die älteste Zeit des Hexamete
zu übertragen, auch sonst selbstständig ohne feste συνάφεια vor
kommen. Die Behauptung Bergks, dass die κλέα ἀνδρῶν „offen
bar" in Spruchversen gedichtet gewesen seien, ist nur eine un
willkührliche Consequenz seiner von ihm für sicher gehaltene

*) Bergk a. a. O. S. 403.

ıdansicht. Ebensowenig kann der Parömiacus schlechthin lie älteste Form der griechischen Poesie, welche lange schon :h gewesen, bevor der Hexameter sich ausbildete, oder als „der ı und die Grundlage der poetischen Form bei den Griechen“ ichnet werden. Wir halten umgekehrt den Parömiacus und plios für eine Modification der daktylischen Tripodie durch takt, nicht die daktylische Tripodie des Hexameters für eine rwitterung“ oder Abschwächung des Parömiacus. Die Andung der daktylischen Tripodie mit Auftakt auf Spruch- und schverse ist nur ein specieller einzelner Fall des Gebrauches uralten daktylischen Tripodie, der keineswegs der älteste ist, venig wie Spruchweisheit die älteste griechische Poesie. Die ;ere hat ebenso ihre Voraussetzungen in der indogermanischen eit wie die griechische Sprache. Die Griechen haben bentlich eine entwickelte, wurzel-, stamm- und flexionsreiche ıche, die Grundlagen ihrer Religion und ihres Cultus, ihrer ıilien- und Geschlechterverfassung aus den Ursitzen des indoıanischen Stammes in die historischen Sitze mitgebracht. leich mit der Religion und im unmittelbaren Zusammenhange ihr hatte sich auch die Poesie der indogermanischen Urzeit rickelt. Die Poesie hat nicht erst auf griechischem Boden ınnen und bestand keineswegs in blossen Spruchversen sonin ganzen, wenn auch kurzen Liedern; sie hatte nach West-'s Ansicht, die allgemeine Anerkennug gefunden, ein streng ınzählendes Metrum. Wir differiren von seiner Ansicht nur fern, als wir keinen Grund sehen, dass neben einer Reihe vier Hebungen nicht auch eine Reihe von drei Hebungen anden haben sollte, die wie jene paarweise vereinigt wurde. Tetrapodie tritt augenfälliger in der Litteratur der asiatischen germanen hervor, aber auch die Tripodie macht sich sehr zeitig in den ältesten Metren der europäischen Indogermanen ənd. Von den Griechen glauben wir behaupten zu dürfen: ältesten metrischen Reihen sind die daktylische Tripodie anapästische Tetrapodie (die daktylische Tetrapodie gehörte res Erachtens nicht zu den ältesten Reihen, sie ist immer secundär geblieben und hat nicht zu einer so stationären weisen Verbindung wie die daktylische Tripodie zum Hexaır und die ältesten trochäischen, bez. iambischen Reihen zum ameter geführt), sodann die trochäische Tripodie mit altem, sthümlichem Namen Ithyphallicus genannt und die trochäische

(iambische) Tetrapodie. Auch das diplasische Rhythmengeschl
geht jedenfalls weiter zurück als wir nach seinem Eintritt in
Litteratur anzunehmen geneigt sind, wir glauben unbedenk
nach Analogie der ältesten Metren der asiatischen Indogerma
sagen zu dürfen, in die vorhomerische Zeit. Das daktyli
Rhythmengeschlecht wurde in der ruhig ernsten hymnodisc
und epischen, das diplasische in der erregten und heiteren Po
gebraucht, beide haben ihre tiefsten Wurzeln in den ethisc
Stimmungen der verschiedenen Göttercultе. Sie sind unmitte
mit diesen Götterculten, sobald die Culte poetischen Ausdı
fanden, entstanden, das daktylische Rhythmengeschlecht
aber zuerst in die Litteratur ein.

Die Hexameter der Ilias und Odyssee bilden für uns
Wesentlichen eine einheitliche Masse, nur in den jüngsten The
wie in der *Δολώνεια* und *Ἕκτορος λύτρα* der Ilias, den *Σκο*
der Odyssee und in einzelnen weniger ausgedehnten Partieen
ein wenngleich nicht erheblicher Unterschied (nirgends in ei
Hauptgesetze) zu bemerken. Dass in den sprachlichen For
allmälig Veränderungen vor sich gegangen sind, muss
Standpunkt der historischen Grammatik als unzweifelhaft gel
wir haben eine abgeschliffene epische Kunstsprache vor uns,
mancherlei Wandlungen durchgemacht hat; doch ist keine
sicht vorhanden jemals zu dem ältesten Texte zurückzugelan
und eine sichere consequente Recension desselben aufsteller
zu können. Die aristarcheische Recension, soweit sie noch e
werden kann, wird für alle Zeit die Grundlage unseres Ho
textes bleiben müssen, sowenig es auch Jemandem einfallen k
oder jemals eingefallen ist an die Unfehlbarkeit des aristarcheis
Textes zu glauben*). Der homerische Hexameter ging in
kyklische Epos über, in welchem wir eine unmittelbare F
setzung des homerischen Epos zu sehen haben, sowie in
didaktische Epos des Hesiod und seiner Schule und in das
kryphe Epos der Theologen mit einem von dem heroischen I
wesentlich verschiedenen Gedankenkreise; auch in dem Epos
klassischen Zeit wurde er nach den homerischen Normen
geübt, doch sind im Laufe der Jahrhunderte unwillkührlich

*) S. Ludwich, Aristarchs homerische Texteskritik. Zweiter T
Leipzig 1885 und das Urtheil von Usener altgriech. Versbau S. 1—11
„transcendentale" Homerkritik und ihre Grenzen.

dificationen eingetreten, die zu controliren wir nicht im Stande sind, da diese Litteratur in Trümmern liegt. Ein Wendepunkt ist ersichtlich seit der alexandrinischen Zeit, in welcher die reflectirende Thätigkeit der Grammatiker zu der Fortleitung der bisherigen Technik und dem Zeitgeschmack hinzutrat, sich auch die Individualität der Dichter mehr als früher geltend machte. In dieser Zeit tritt auch der bukolische Hexameter auf, der sich aus der Tetrapodie und Dipodie im Volksleben gebildet hatte und sich von dem homerischen wesentlich unterscheidet. Nach mancherlei Mittelgliedern culminirt die Neuformation des Hexameters in Nonnos und seinen Anhängern, die ein fest und streng geschlossenes, consequent durchgeführtes System befolgen, ein System, an welchem nicht etwa bloss die grammatische Reflexion sondern auch der Umschwung im sprachlichen und rhythmischen Gefühle einen hervorragenden Antheil hat. Dies System ist keine plötzlich auftauchende Neuerung sondern in manchen wesentlichen Zügen schon in der vorausgehenden Zeit begründet.

Ueber keinen Theil der griechischen Metrik — wir sehen hierbei von der Bearbeitung der antiken Tradition der Rhythmik und Metrik ab, die Westphal in vortrefflicher Weise fortgeführt hat, — sind seit etwa zwei Jahrzehnten so gründliche Untersuchungen in strengster Methode mit durchschlagendem Erfolge gemacht worden wie über den Hexameter der verschiedenen Zeiten. Wir nennen vor Allen W. Hartel in Wien und A. Ludwich in Königsberg, denen sich eine Reihe anderer hochachtbarer Gelehrter anschliesst*). Die Resultate der prosodischen und anderer lautlichen Untersuchungen hat Gleditsch Band III, 1 dieses Werkes in kritischer Uebersicht zusammengefasst, die unten folgende Darstellung des Hexameters des Nonnos und seiner Schule verdanken wir der Meisterhand des auf dem ganzen Gebiete der epischen Litteratur gleich bewährten Forschers A. Ludwich, der sich auf unsere Bitte hat bewegen lassen die Resultate seiner und anderer Forschungen gedrängt zusammenzufassen.

Rhythmengeschlecht, Accentuation und Ethos.

Die Frage nach dem Rhythmengeschlechte, welchem der homerische Hexameter angehört, ist nicht so leicht zu be-

*) S. die Zusammenstellung der Litteratur bei Gleditsch, Metrik der Griechen und Römer S. 528. Kunst, de Theocr. vers. her. Leipzig und Prag 1886 S. 2 u. 6. Beneke, Beiträge z. Metrik d. Alexandriner. Berlin 1882. S. 7.

antworten als es auf den ersten Blick erscheinen mag. G. Hermann nahm auf Grund von Dion. de comp. cap. 17 und 20 an, dass sämmtliche daktylische Hexameter kyklische (d. h. diplasische, nicht isische) Daktylen hätten. Jeder, der die heutige Recitation, wie wir sie in den Schulen lernen, richtig zu beobachten im Stande ist, wird bemerken, dass auch wir die homerischen Hexameter unwillkührlich kyklisch zu lesen pflegen, ja es erscheint dem modernen Gefühl die isische Recitation, wenn wir sie streng im Takte halten, unerträglich monoton und langweilig. Dionysius*) führt in der ersten Stelle zunächst den Vers

Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν

als *παράδειγμα* des daktylischen Fusses an und bemerkt sodann: die Rhythmiker sagen, dass die Länge in diesem Fusse kürzer sei als eine vollkommene d. h. zweizeitige Länge, sie können aber nicht sagen, um wieviel sie kürzer sei, und deswegen nennen sie dieselbe *ἄλογος*. Ebenso sei in dem Anapäst die Länge beschaffen, wofür er als Beispiel gibt:

κέχυται πόλις ὑψίπολις κατὰ γᾶν.

In cap. 20 kommt er auf diesen Gegenstand zurück und zeigt in ausführlicher, freilich meist pedantischer und klügelnder Weise, die rhythmische Malerei in dem bekannten Verse

αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής,

indem er wiederum bemerkt, dass die Längen nicht vollkommene Längen seien. Nach dem strengen Wortlaute des Dionysius haben wir kein Recht die kyklische Messung etwa auf einzelne Verse zu beschränken, es geht vielmehr aus den beiden Stellen hervor, dass für die homerischen Verse zur Zeit des Dionysius und sicher auch schon vorher (wie weit vorher, wissen wir freilich nicht, er beruft sich aber ausdrücklich auf die Rhythmiker,) dieselbe Art von Recitation bestand wie bei uns. Es liegt der Gedanke nahe, dass im Laufe der Zeit in der Recitation eines so uralten Verses ein Umschwung eingetreten und die Auffassung des Dionysius nicht die einzige im Alterthum gewesen sei. Dies Letztere wird bestätigt durch Aristides, Proclus und Andere, welche ausdrücklich die *ὁμαλότης* oder *ἰσότης* d. h. die Gleichheit von Arsis und Thesis 2 : 2 annehmen**) und von der Alogie

*) Griech. Rhythm.[3], S. 16ff.

**) S. die gründliche Abhandlung von Amsel, de vi atque indole rhythmorum quid veteres iudicaverint. Breslau 1887, wo die Stellen über diesen Punkt und das Ethos des Hexameters S. 78ff. vollständig angegeben sind.

in der Länge des Daktylus oder von der kyklischen Messung schweigen. Nur die isische Messung des Daktylus als Grundrhythmus verträgt sich mit dem ethischen Charakter des Hexameters, der so oft als *σεμνὸς* bezeichnet wird; sie ist offenbar die ältere, dem metrischen Schema entsprechende und es muss daher der Hexameter dem *γένος ἴσον* angehören, aber es darf dies nicht unbedingt gesagt werden. Es ist noch ein Umstand in Betracht zu ziehen, der den tiefsten Aufschluss gewährt. Der homerische Hexameter ist ein recitirter oder deklamirter, kein gesungener Vers, obwohl er gesungen werden konnte, wie überliefert ist, dass Terpander zu (natürlich nur einzelnen) Parthieen der homerischen Gedichte Melodieen componirt habe*), es geschah dies aber nur ausnahmsweise. Der recitirte Vers hebt zwar auch die Unterschiede von Längen und Kürzen hervor und hat bestimmte Fussicten, aber er hält sich nicht so streng im Takt wie der gesungene. Das sprachliche Element, der Satz und seine Gliederung, der Nachdruck, der auf einzelnen nach dem Sinne gewichtigen Wörtern liegt, macht sich mehr geltend als in dem gesungenen Verse und bestimmt nicht allein das Tempo, das bald mehr beschleunigt, bald verlangsamt wird, sondern auch eine Mannichfaltigkeit der Vortragsweise, welche vor Allem durch den Sinn und die wechselnden Stimmungen bedingt wird; auch die Pausen werden nicht bloss durch den Sinn, sondern auch durch die Satzgliederung bestimmt. Wenn daher auch der Grundrhythmus des homerischen Hexameters isisch war, so wurde er doch durch die erwähnten Umstände modificirt und es konnte neben der isischen Messung auch die kyklische an solchen Stellen eintreten, die unwillkührlich durch Sinn und Bild dazu aufforderten. Der Eindruck des ganzen Vortrages blieb aber der des isischen Rhythmus, wie er dem feststehenden, sprachlich-metrischen Schema entsprach. Wir werden anzunehmen haben, dass in der älteren Zeit die isische Messung in dem feierlichen

---

*) Plut. de mus. 3 (Heraclides Ponticus) *καὶ γὰρ τὸν Τέρπανδρον κιθαρῳδικῶν ποιητὴν ὄντα νόμων κατὰ νόμον ἕκαστον τοῖς ἔπεσι τοῖς ἑαυτοῦ καὶ τοῖς Ὁμήρου μέλη περιτιθέντα ᾄδειν ἐν τοῖς ἀγῶσιν.* S. H. Reimann in seiner vortrefflichen Abhandlung: Studien zur griech. Musikgeschichte A. Der Nomos. Ratibor 1882 S. 16. Es handelt sich hier nur um einzelne Parthieen, nicht um ungefähr „30,000 Hexameter à 6 Takte = 180,000 musikalische Takte". Der Auffassung des Nomos, wie sie Reimann zuerst gegeben hat, stimme ich im Wesentlichen bei.

und langsamen Vortrage der Rhapsoden strenger festgehalten wurde als in dem späteren, seitdem besonders das Lesen der homerischen Gedichte in den Schulen seinen Einfluss geltend machte und der feierliche Vortrag an den grossen Festen aufgehört hatte; daneben blieb aber immer noch das Bewusstsein wach, dass der Hexameter dem *γένος ἴσον* angehöre. Mit einem Worte: Je älter die Zeit, um so strengere isische Messung. Uebrigens wäre mit der Annahme durchgehender kyklischer Messung der homerischen Hexameter von Anfang an das *γένος ἴσον*, das von den alten Rhythmikern und Metrikern dem diplasischen als ebenbürtig hingestellt und in der Aufzählung vorangestellt wird, aus der griechischen Poesie fast ganz herausgestrichen.

Der daktylische Hexameter ist auch in seiner höchsten Vollendung keine einheitliche Reihe (*πούς* nach der Terminologie der Rhythmiker), denn die grösste daktylische Reihe ist die Tetrapodie, er zerfällt in zwei Reihen (*κῶλα*), in deren jeder ein Fuss den stärksten Ictus hat, die beiden anderen einen weniger starken Ictus tragen. Die schwierige Frage nach der Accentuation (*σημασία*, percussio) des homerischen Hexameters hat zuerst Westphal, Fragm. und Lehrsätze der griech. Rhythmiker Leipzig 1861, S. 180ff. dahin beantwortet, dass der dritte und vierte Fuss die Stellen des stärkeren Accentes sind. Der rationelle Grund hierfür ist offenbar die nach der dritten oder vor der vierten Hebung eintretende Hauptcäsur. Es folgt daraus die Messung:

—́́ ◡◡ ́ ◡◡ ́́ ◡◡ —́́́ ◡◡ ́ ◡◡ —́́ ⏓ *)

Dies gilt jedenfalls nur von dem heroischen Hexameter, nicht von dem bukolischen, der aus einer Tetrapodie und einer Dipodie besteht und wahrscheinlich dipodische Messung gehabt hat. Siehe Westphal a. a. O. S. 152ff. Jene Accentuation ist aber nur ein allgemeines rhythmisches Regulativ für die Betonung, welches

*) Dies ist das Resultat der Westphal'schen Auseinandersetzung, das ich für richtig halte, obwohl die Stelle des Mar. Victor. 2515, wie mir mein College Studemund überzeugend mittheilt, sich nicht auf die Percussion, sondern auf die Cäsur bezieht. Westphal selbst ist dann zu der Messung übergegangen:

—́́ ◡◡ —́ ◡◡ ́́ ◡◡ ́́ ◡◡ ́ ◡◡ — —́́́ S. 180.

S. auch Fr. Chr. Kirchhoff, Betonung des heroischen Hexameters. Altona 1866.

in der Recitation durch die Rücksicht auf den Sinn und die sprachliche Gliederung der Sätze sowie auf nachdrucksvolle Wörter mannichfach modificirt wurde, ohne willkührlich vernachlässigt zu werden; starres Festhalten an dem Gesetze aber würde dem recitativen Princip und dem schönen Formenwechsel des heroischen Hexameters Eintrag gethan haben. Auch hier wird wie oben der Satz gelten müssen: Je älter die Zeit und je feierlicher der Vortrag, um so bestimmter machte sich das Gesetz geltend, das bis in die späteste Zeit bekannt war, in den Schulen gelehrt, aber in dem Lesen der Hexameter aus den Büchern nicht streng gehandhabt wurde.

Der ethische Charakter des heroischen Hexameters ist zunächst durch seine Zugehörigkeit zu dem *γένος ἴσον*, über dessen Ethos wir oben gesprochen haben, und durch die Symmetrie der beiden *κῶλα*, von denen jedes drei Hebungen hat, sodann durch die Länge des Verses und den nach seiner Grundform spondeischen Ausgang (im Gegensatze zu dem Auslaut auf einen dreisilbigen Daktylus), endlich durch die Mannichfaltigkeit und Abwechselung der Formen bestimmt. Die Nachrichten der Alten über das Ethos, welche Amsel in der erwähnten Abhandlung mit methodischer Quellenkritik zusammengestellt hat, beziehen sich sämmtlich nur auf den heroischen Hexameter und setzen die isische Messung als Grundrhythmus voraus, selbst Dionysius in den früher erwähnten Stellen charakterisirt ihn mit demselben Ausdrucke wie die übrigen Schriftsteller als *σεμνός*. Der Hexameter wird mit Recht einstimmig als ruhig, würdevoll und erhaben bezeichnet. Aus der grossen Anzahl von Stellen, die alle wesentlich von denselben Grundgedanken ausgehen, aber ihn meist gar nicht oder ungeschickt und unvollständig begründen, heben wir nur die folgenden heraus. Aristoteles Rhet. 3, 8 nennt ihn *σεμνός*, Poet. 24 *στασιμώτατος* und *ὀγκωδέστατος* (ohne tadelnde Nebenbedeutung), der Scholiast des Hephästio Studem. Anecd. Var. I, 137 *σύντονος καὶ εὔρωστος ὥσπερ καὶ οἱ ἥρωες*. Als Grund der *σεμνότης* wird angegeben die dem daktylischen Rhythmengeschlechte zukommende *ἰσότης* oder *ὁμαλότης* und in Folge dessen *κοσμιότης*, die Länge des Verses von Aristoteles Rhet. a. a. O., Demetr. de eloc. 5, Aristid. p. 51, ebenso von dem letzteren die *κατάληξις εὐμεγέθους διαστήματος*. Die Mannichfaltigkeit hebt besonders Hermog. p. 409, 6 Sp. hervor. Dies ist vollkommen richtig. Selbstverständlich können wir aber

nicht beistimmen, wenn der Hexameter von Rhythmikern u
Metrikern als das schönste und beste Metrum (*ὧν ἴσμεν κάλλιστ*
Long. de sublim. 39, 4, *πάντων ἄριστον* Hermog. p. 406, 18 S
gepriesen wird. Jedes Metrum an seiner Stelle entspreche
der Poesiegattung und Stimmung ist das beste. Rhythmisc
Malerei*) hat den homerischen Dichtern fern gelegen, sich ab
hier und da unwillkührlich und absichtslos eingefunden in re
daktylischen Versen wie in dem Verse *αὖθις ἔπειτα πέδονδε κυ*
über welchen Dion. de comp. a. a. O. in übertriebener Wei
handelt, oder etwa in vorwaltend spondeischen und in den se
seltenen, rein spondeischen Versen, die man neuerdings ganz
entfernen sucht wie Od. ο 334 *σίτου καὶ κρειῶν καὶ οἴνου βεβ*
θασιν, Il. φ 15 *τὼ δ' ἐν Μεσσήνῃ ξυμβλήτην ἀλλήλοιιν* oder
dispondeischen Ausgängen wie Il. α 600 *ὡς ἴδον Ἥφαιστον δ*
δώματα ποιπνύοντα, Od. ι 242 von dem schweren Thürstei
des Polyphem *ἐσθλαί, τετράκυκλοι ἀπ' οὔδεος ὀχλίσσειαν*. He
mogenes p. 406, 9 setzt die zweiunddreissig Schemata der Gra
matiker in Verbindung mit dem Inhalte, fügt aber selbst sei
Zweifel hinzu. Wie weit die unpoetische Klügelei und Peda
terie der Grammatiker und Rhetoren in der späteren Zeit gin
zeigt Dionysius a. a. O. Eine auch nur einigermassen durc
gehende Rücksicht auf rhythmische Malerei findet entschied
nicht statt und selbst da, wo sie hervorzutreten scheint, ka
gegenüber den zahlreichen Stellen, wo sie vorkommen könn
aber nicht zugelassen ist, gezweifelt werden, ob sie der Dicht
gefühlt hat. Wie unberechtigt in den meisten Fällen der moder
Unfug ist, welcher mit rhythmischer Malerei in den homerisch
Gedichten getrieben wird, sieht man leicht ein, wenn man
Gegenprobe macht, d. h. Stellen annähernd gleichen Inhaltes au
sucht und die verschiedenen metrischen Formen miteinander ve
gleicht.

Cäsur.

Die Hauptcäsur des homerischen Hexameters fällt nicht a
der Grenzscheide seiner beiden tripodischen Reihen zusamm
weil sie hier für die Recitation eine allzugrosse Gleichförmigk
hervorbringen würde, sondern sie findet entweder gleich na

*) Die nicht zahlreichen Stellen der Scholien und des Eustathius s.
Rauscher, de schol. Hom. ad rem metr. pertin Argentor. 1886, S. 47—
und bei Grossmann, de doctrinae metricae reliquiis ab Eustathio serva
Argentor. 1887, S. 47—50.

der Arsis des dritten Fusses (*τομὴ πενθημιμερὴς*) oder nach der ersten kurzen Thesis desselben (*τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον*) statt.

τομὴ πενθημιμερὴς ″— ⏑⏑ ′— ⏑⏑ ‴— | ⏑⏑ ‴— ⏑⏑ ′— ⏑⏑ ″— —
τ. κατὰ τρίτον τροχαῖον — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑|⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —

Diese beiden Cäsuren werden in den homerischen Gedichten nicht gleich häufig gebraucht, wie noch G. Hermann annahm; sie wechseln zwar mit einander ab und gerade in diesem Wechsel gewinnt das Metrum an Frische und Mannichfaltigkeit, aber die trochäische Cäsur hat den Vorrang, wie schon Spitzner erkannte. Nach Ludwichs Zählung (Aristarchs hom. Texteskr. II, 326) hat Il. *α* in 611 Versen 358 mal die trochäische Cäsur, 247 mal die *πενθημιμερής*, Il. *ω* unter 804 Versen das Verhältniss 441 : 355, Od. *α* unter 444 Versen das Verhältniss 268 : 176 und Usener (Altgriech. Versbau S. 15) bemerkt, dass in dem alten Liede von Diomedes und Glaukos Il. *ζ*, 119—236 in 114 Versen das Verhältniss von 71 : 42 stattfindet. Die *πενθημιμερὴς* ist kräftiger als die trochäische Cäsur, weil bei jener die Reihe auf die Arsis auslautet und die folgende Reihe mit einem starken Aufschwung beginnt, die trochäische glatt und sanft, weil die erste Reihe mit einer Thesis endigt. Man hat die erstere als „männlich“, die zweite als „weiblich“ bezeichnet, — eine unpassende und „geschmacklose“ Terminologie, die zu dem Irrthum geführt hat, die trochäische Cäsur für weichlich zu halten. S. Ludwich a. a. O. 327.

Von der Vermeidung der Cäsur am Ende des dritten Fusses sagt Marius Victor. 2516: *Observatur, ne tertius pes verbum finiat versumque a se diducat.* Doch hat hier eine Cäsur nichts auffallendes, wenn zugleich mit ihr die Penthemimeres oder *τ. κατὰ τρίτον τροχαῖον* vorkommt:

Od. *τ* 211: *ὀφθαλμοὶ δ' ὡσεὶ — κέρα | ἕστασαν, ἠὲ σίδηρος,*

ja selbst dann nicht, wenn sie vor dieser durch Interpunktion oder Wortzusammenhang hervortritt:

Od. *ε* 234: *δῶκε μέν οἱ πέλεκυν — μέγαν, | ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν**)
Il. *α* 53: *ἐννῆμαρ μὲν ἀνὰ — στρατὸν | ᾤχετο κῆλα θεοῖο.***)

---

*) Ebenso Il. *ε* 580: *Ἀντίλοχος δὲ Μύδωνα βάλ' ἡνίοχον θεράποντα* *λ* 154: *αἰὲν ἀποκτείνων ἕπετ', Ἀργείοισι κελεύων*, *ρ* 459: *τοῖσι δ' ἐπ' Αὐτομέδων μάχετ', ἀχνύμενός περ ἑταίρου*, Od. *γ* 34: *οἱ δ' ὡς οὖν ξείνους ἴδον, ἀθρόοι ἦλθον ἅπαντες*, *κ* 222, *λ* 259, *λ* 266. Andere Beispiele Gerhard Lection. Apollon. 1816 p. 217—219.

**) Ebenso Il. *α* 349: *ἑτάρων — ἄφαρ | ἕζετο*, Od. *ο* 607: *περὶ — στόμα, γίγνετο*, *υ* 35: *ἐπὶ — φρεσὶ | πευκαλίμῃσι.* Ueberhaupt kann die *πενθημι-*

Als alleinige Cäsur des dritten Fusses hingegen ist sie nicht gestattet, ein Gesetz, wovon nur sehr vereinzelte Ausnahmen vorkommen. Il. o 18: *ἦ οὐ μέμνῃ, ὅτε τ' ἐκρέμω | ὕψοθεν, ἐκ δὲ ποδοῖιν*, Il. α 179: *οἴκαδ' ἰὼν σὺν νηυσί τε | σῇς καὶ σοῖς ἑτάροισιν*, Od. γ 323, Od. ι 87: *αὐτὰρ ἐπεὶ σίτοιό τε | πασσάμεθ' ἠδὲ ποτῆτος* ist in *σίτοιό τ' ἐπασσάμεθ'* verändert, Hesiod. scut. 433: *ἱμερόεν κιθάριζεν | Λητοῦς καὶ Διὸς υἱὸς* lautet nach andern Handschriften: *ἱμερόεν κιθάριζε — Δι|ὸς καὶ Λητοῦς υἱός.**)

2. Um die Arsis des vierten Fusses noch stärker hervortreten zu lassen, wird sie nicht bloss von der vorausgehenden, sondern auch von der nachfolgenden Arsis durch eine Cäsur getrennt und erlangt hierdurch eine freie, selbständige Stellung, in der sich ihre Bedeutung als Hauptarsis des Verses den benachbarten Nebenarsen gegenüber am schärfsten ausspricht. So tritt zu der Cäsur des dritten Fusses noch eine Cäsur des vierten Fusses hinzu, die entweder unmittelbar hinter der Arsis (*τομὴ ἑφθημιμερὴς*) oder am Ende des Fusses (*τομὴ βουκολικὴ*), selten nach der ersten kurzen Thesis desselben (*τομὴ κατὰ τέταρτον τροχαῖον*) stattfindet:

τομὴ ἑφθημιμερὴς — ⏖ — ⏖ — ⏖ — | ⏕ — ⏖ — —
τομὴ βουκολικὴ — ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏕ | — ⏖ — —
[*τ. κατ. τέταρτον τροχ.* — ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏑ | ⏑ — ⏖ — —]

Die *ἑφθημιμερὴς* und *βουκολικη* sind im homerischen Hexameter gleich häufig, nur dass, wenn der vierte Fuss ein Spondeus ist, die zweite seltener vorkommt als die erste. Die *τ. κατὰ τέταρτον τροχαῖον*, die nach Mar. Victor. 2508 und Terent. Maur. 1700 nur ausnahmsweise, nach Priscian 1217 nur als „passio" gestattet ist, ist in Verbindung mit einer der beiden vorausgenannten Cäsuren ganz legitim, ebenso wie in dem oben besprochenen analogen Falle die Cäsur am Ende des dritten Fusses, z. B.

μερὴς und *τ. κατὰ τρίτον τρ.* zwischen zwei eng zusammenhängende Wörter fallen. Il. β 782: *ἀμφὶ — Τυφωέϊ*, Od. τ 45: *εἰς — ἀγορήν*, doch mit der Beschränkung, dass sie die Präpositionen *ἐν* und *ἐκ* nicht von ihren Casus, das Enklitikon nicht von seinem Tonworte und den Artikel (wenn diesem die demonstrative Bedeutung fehlt), nicht von seinem Nomen trennen kann. Gerhard l. l. p. 129—139. Hoffmann quaestion. Homer. I. 1848. p. 1 ff.

*) Il. α 106: *μάντι κακῶν, οὐ πώποτέ μοι τὸ κρήγυον εἶπας* tritt wegen des folgenden Enklitikon nach *πώποτε* keine Cäsur ein. Erst die spätesten Griechen lassen die Cäsur nach dem dritten Fusse als selbständige Cäsur zu.

Il. κ 108: *σοὶ δὲ μάλ' ἕψομ' ἐγώ· ποτὶ δ' αὖ — καὶ ἐγείρομεν ἄλλους.*
Il. ϑ 163: *νῦν δέ σ' ἀτιμήσουσι· γυναικὸς ἄρ' — ἀντὶ τέτυξο.*

In folgenden Versen ist sie dagegen die einzige Cäsur des vierten Fusses: Il. ξ 2 . . . *ἴθυσε μάχη πεδίοιο*, ι 394: *γυναῖκα γαμέσσεται αὐτός*, ι 482: *πολλοῖσιν ἐπὶ κτεάτεσσιν*, κ 317: *μετὰ πέντε κασιγνήτῃσιν*, ψ 587: *ἔγωγε νεώτερός εἰμι*, ψ 760: *γυναικὸς ἐϋζώνοιο*, ω 60: *καὶ ἀνδρὶ πόρον παράκοιτιν*, ω 753: *καὶ Λῆμνον ἀμιχθαλόεσσαν*; Od. α 241 und υ 77: *Ἅρπυιαι ἀνηρείψαντο*, δ 684: *μήδ' ἄλλοθ' ὁμιλήσαντες*, ε 272: *καὶ ὀψὲ δύοντα Βοώτην*, η 192: *ἄνευθε πόνου καὶ ἀνίης*, μ 47: *ἐπὶ δ' οὔατ' ἀλεῖψαι ἑταίρων*, ρ 381: *καὶ ἐσθλὸς ἐὼν ἀγορεύεις*, ρ 399: *μὴ τοῦτο θεὸς τελέσειεν*, σ 140: *καὶ ἐμοῖσι κασιγνήτοισι*, υ 223: *ἐπεὶ οὐκέτ' ἀνεκτὰ πέλονται*, χ 501: *γίγνωσκε δ' ἄρα φρεσὶ πάσας*. Nicht viel zahlreicher sind die Fälle, wo durch ein im vierten Fusse stehendes Enklitikon oder Atonon *κε, περ, τε, γε, με, σε, σφι, ἐν, ἐκ* zu der τ. *κατὰ τέταρτον τροχαῖον* nur scheinbar die Hephthemimeres oder bukolische Cäsur hinzutritt, wie Od. α 390: *Διός γε διδόντος ἀρέσθαι.**)

3. Die Normalform des Hexameters ist also diejenige, in welcher zugleich eine Cäsur im dritten und im vierten Fusse gewahrt ist, und hiernach ergeben sich vier Grundtypen des Verses:

κατὰ τρίτον τροχ. und *βουκολική*: *ὡς οἱ μὲν παρὰ νηυσὶ — κο|ρωνίσι — θωρήσσοντο.*
κατὰ τρίτ. τροχ. und *ἑφθημιμερ.*: *ἀμφὶ δὲ Πηλέος υἱὲ — μά|χης — ἀκόρητον Ἀχαιοί.*
πενθημιμερ. und *ἑφθημιμερ*: *οὔτε τις οὖν ποταμῶν — ἀπέ|ην — νόσφ' ὠκεανοῖο.*
πενθημιμερ. und *βουκολική*: *οὔτ' ἄρα νυμφάων — αἵτ' | ἄλσεα — καλὰ νέμονται.*

Da indess die Cäsur des vierten Fusses nur die rhythmische Bedeutung der Penthemimeres und *κατὰ τρίτον τροχαῖον* verstärken soll, so sind die Verse häufig genug, in denen die Cäsur des vierten Fusses unterlassen ist. Es versteht sich von selbst, dass dann eine Cäsur im fünften Fusse vorkommen

*) Il. β 475, ε 285. 571, κ 549, λ 686. 698. 288, ξ 89, ρ 719, υ 434, φ 483. 575, χ 509, ψ 76. 306, ω 35, 423. Od. ε 400, ζ 294, ϑ 554, ι 473, κ 181, ξ 89, ο 277, σ 150, υ 42, χ 186, ω 426. Ebenso δὲ Il. υ 434, ω 526, ε 285, λ 288. Od. χ 186. Spitzner de versu Graecorum heroico p. 11. Hoffmann p. 25. G. Hermann Orph. p. 692. Düntzer ZAW. 1837. No. 77.

muss; gewöhnlich findet diese nach der ersten kurzen Thesis desselben (*κατὰ πέμπτον τροχαῖον*), seltener nach der Arsis statt:

Il. β 792: ὃς Τρώων σκοπὸς ἷζε — πο δωκείῃσι ⏑ πεποιθὼς,
τύμβῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ — Αἰ συήταο — γέροντος,
δέγμενος ὁππότε ναῦφιν — ἀ φορμηθεῖεν — Ἀχαιοί.

Gleich das erste Buch der Ilias beginnt mit einem solchen Verse: *Μῆνιν ἄειδε, θεά, — Πη ληϊάδεω — Ἀχιλῆος*, ebenso Od. υ 58: *κλαῖε δ' ἄρ' ἐν λέκτροισι — καθ|εζομένῃ — μαλακοῖσιν*, υ 76: *μοῖράν τ' ἀμμορίην τε — κα ταθνητῶν — ἀνθρώπων*.

Viel seltener sind die Fälle, wo die Cäsur des dritten Fusses unterlassen ist. Dann muss stets die Hephthemimeres eintreten, die nun zur Hauptcäsur des Verses wird; zugleich geht ihr eine Cäsur im zweiten Fusse voraus, die hier entweder nach der Arsis (*τριθημιμερής*) oder nach der ersten Thesis (*κατὰ δεύτερον τροχαῖον*), sehr selten dagegen und nur ausnahmsweise am Ende des zweiten Fusses stattfindet. Etwa in der Hälfte der hierher gehörenden Hexameter ist die Unterlassung der Cäsur des dritten Fusses durch einen an dieser Stelle stehenden längeren Eigennamen von der Form eines Choriambus, Molossus, Doppelanapästes oder Iamboanapästes hinlänglich motivirt.

Il. ζ 197: Ἴσανδρόν τε — καὶ Ἱππόλο χον — καὶ Λαοδάμειαν,
Il. ε 207: Τυδεΐδῃ τε — καὶ Ἀτρεί δῃ· — ἐκ δ' ἀμφοτέροιϊν,
Il. λ 249: πρεσβυγενὴς — Ἀντηνορί δης, — κρατερόν ῥά ἑ πένθος,
Il. ν 351: Ἀργείους — δὲ Ποσειδά ων — ὀρόθυνε μετελθών;

dabei findet sich die illegitime Nebencäsur am Ende des zweiten Fusses Od. χ 400: *βῆ δ' ἴμεν· αὐτὰρ — Τηλέμαχος* . . ., ω 155: *ὕστερος, αὐτὰρ — Τηλέμαχος*, ρ 448: *μὴ τάχα πικρὴν — Αἴγυπτον*: Hesiod. Theog. 614 u. Scut. 433 findet wegen eines längeren Eigennamens die Nebencäsur im ersten Fusse statt, *οὐδὲ γὰρ Ἰαπετιονίδης* und *τοῖος ἄρ' Ἀμφιτρυωνιάδης*. — Ist die Cäsur des dritten Fusses bei einem anderen Worte als einem Eigennamen unterlassen, so ist dies häufig ein Compositum, dessen Commissur nach der Arsis oder ersten Thesis des dritten Fusses stattfindet, so dass hier also wenigstens eine Andeutung der Penthemimeres oder der τ. *κατὰ τρίτον τροχαῖον* vorhanden ist:

Il. ψ 684: δῶκεν ἱμάντας — ἐϋ-τμήτους.

Ebenso *περι-φραδέως* Il. α 466, β 429, η 318, ω 624, Od. ξ 431, τ 423, *ἐπι-φραδέως* Il. η 317, ω 623, Od. τ 422, *ἀνα-ΐξας* Il α 584, *δια-κρίσιον* Il. λ 275. 586, ν 149, *περι-δρύφθη* Il. ψ 395, *παρα-*

πλῆγας Od. ε 418, 440, *δυσ-μενέων* Od. ξ 200, *θειλό-πεδον* η 123, *ὑπεξ-έφυγον* λ 383, *ἐπι-κρατέως* Oper. 206, *χρυσο-στέφανον* Hym. 5, 1. Theog. 17. 136, *ἀνεμο-σκεπέων* Il. π 224, *καλλι-πλοκάμων* σ, 407, *μενε-πτόλεμος* τ 48, *κραται-γύαλοι* τ 361, *αἰθρη-γενέτας* Od. ε 296, *θυμη-γερέων* η 283, *χρυσο-πλόκαμος* Hym. 1, 205, *Διϊ-πετέας* 3, 4, *ὑψι-κόμους* Oper. 509, *δυω-δεκάτη* Oper. 774, *φιλο-μμειδὴς* Theog. 256, *μουνο-γενὴς* 448, *ἀλαο-σκοπιὴν* 466, *ἑτερο-ζήλως* 544, *τανύ-ρριζοι* Scut. 377. Da hier in der Commissur die Cäsur des dritten Fusses gewahrt wird, so kann die Cäsur des zweiten Fusses unterlassen werden: *αὐτὰρ ἐπειδὴ κυκλο-τερὲς μέγα τόξον ἔτεινεν* Il. δ 124, *ἀμφιπερι-στρώφα* Il. ϑ 348, *εὐ-κύκλους* ν 117, *εἰσ-εῖδον* Od. λ 582. 593, *ἐν-τανύσῃ* Od. τ 577, φ 75, *ἀμφιπερι-φθινύθει* Hym. 4, 272, *τεσσαρακοντα-ετὴς* Oper. 442, *ξεινο-δόκῳ* Oper. 5, ja sogar die Hephthemimeres ist nicht unumgänglich nothwendig: *ὅπλεσθαι· τάδε δ' ἀμφι-πονησόμεθ', οἷσι μάλιστα* Il. ψ 159, *ἀλλ' οὔ οἱ χάρις ἀμφι-περιστέφεται ἐπέεσσιν* Od. ϑ 175. Die Verse, in denen der Mangel der Hauptcäsur des dritten Fusses nicht durch ein derartiges Compositum oder einen Eigennamen bedingt wird, sind so selten, dass auf jedes homerische Buch durchschnittlich nur ein einziges Beispiel kommt:

Il. α 218: *ὅς κε θεοῖς — ἐπιπείθηται, — μάλα τ' ἔκλυον αὐτοῦ.*
Il. α 106: *μάντι κακῶν, — οὐ πώποτέ μοι — τὸ κρήγυον εἶπας.**)

4. Die Cäsuren des dritten und vierten Fusses sind die einzigen, die von den alten Metrikern genannt**) und durch den

*) Beispiele aus Homer und Hesiod Spitzner p. 9. Dahin gehören auch die Verse Il. δ 332: *ἀλλὰ νέον συνορινόμεναι*, π 155, σ 312, Od. δ 224, π 110, χ 270, ω 163, in denen die Commissur nicht in die Cäsur des dritten Fusses fällt. Die legitime Nebencäsur nach der Arsis der ersten Thesis des zweiten Fusses ist nicht beachtet Il. γ 71. 92, δ 124. 329, ϑ 451, ο 368, χ 258, Od. η 120, π 286, τ 5, σ 83.

**) Aristid. 195, Draco 126 = Isaak Monach. 186, schol. Hephaest. 178. Elias 77. Pseudoplut. *περὶ τῶν τομῶν*. Mar. Victor. 2508. Maxim. Victor. 1959. Terent. Maur. v. 1696. Diomed. 496. Beda 2368. Priscian. 1216. 1322. Atilius Fortun. 2691. Gellius 18, 15. S. Voltz, de Helia monacho, Isaaco monacho, Pseudo-Dracone, Argentorati 1876, S. 48—52. Ein Vers mit einer Cäsur heisst *simplex*, mit zweien *compositus*, mit dreien *coniunctus*. Fallen die Cäsuren mit dem Ende der Versfüsse zusammen, so heisst der Vers *strictus*, im entgegengesetzten Falle *coniunctus*, und wenn beides zugleich vorkommt *mixtus* Max. Vict. 1962. vgl. *ἄδετος* Plotius 2631. Im *κλιμακωτὸς* (auch *ῥοπαλικός, συρόπους, fistularis* genannt) sind die Cäsuren so geordnet, dass jedes folgende Wort um eine Silbe länger ist als das vorhergehende,

Rhythmus des Verses bedingt werden. Wann eine Nebenc
im zweiten oder fünften Fusse nothwendig wird, ist bereits (
angegeben. Doch versteht es sich von selbst, dass nach j
Silbe des Hexameters ein Wortende eintreten und daher
jeder Stelle des Verses eine Cäsur vorkommen kann. Daher z
G. Hermann im Ganzen 16 Cäsuren des 17silbigen Hexame
auf. — In den beiden ersten Füssen ist nach jeder Silbe n
bloss ein Wortende, sondern auch Interpunktion gestattet, :

1 Il. α 52: βάλλ'· αἰεὶ δὲ πυραὶ νεκύων καίοντο θαμειαί.
2 Il. κ 152: εὗδον· ὑπὸ κρασὶν δ' ἔχον ἀσπίδας· ἔγχεα δέ σφιν.
3 Il. β 13: Τρώων· οὐ γὰρ ἔτ' ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες.
  Il. α 33: ὣς ἔφατ'· ἔδδεισεν δ' ὁ γέρων καὶ ἐπείθετο μύθῳ.
4 Il. α 305: ἀνστήτην· λῦσαν δ' ἀγορὴν παρὰ νηυσὶν Ἀχαιῶν.
5 Il. α 356: ἠτίμησεν. ἑλὼν γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.
6 Il. λ 817: ὣς ἄρ' ἐμέλλετε, τῆλε φίλων καὶ πατρίδος αἴης.
  Theog. 322: ἡ δὲ χιμαίρης, ἡ δ' ὄφιος κρατεροῖο δράκοντος.

Die sechste Cäsur (nach dem Ende des zweiten Fusses) bindet sich gewöhnlich mit der Hephthemimeres, selten mit bukolischen, weil dadurch der Vers in drei Dipodien zerfa würde, wie Theocr. 12, 14: τὸν δ' ἕτερον πάλιν ὥς κεν ὁ Θε λὸς εἴποι ἀΐταν, Bion 1, 69: ἔστ' ἀγαθὰ στιβάς, ἔστιν Ἀδώ φυλλὰς ἑτοίμα, wo in der That eine dipodisch-kyklische Mess stattfindet (s. unten). Aber auch dann, wenn die Hephth meres hinzutritt, muss der Regel nach zugleich eine Cäsur dritten Fusses vorhanden sein, weil die Vernachlässigung letzteren vielmehr eine Nebencäsur nach der Arsis oder er Thesis des zweiten Fusses nothwendig macht; Ausnahmen bereits oben angeführt.

In den beiden letzten Füssen kann wegen der Stellung Ende des Verses die Interpunktion nur selten vorkomme Nach der Arsis des fünften Fusses ist sie indess nicht gewöhnlich; Il. μ 400: τὸν δ' Αἴας καὶ Τεῦκρος ὁμαρτήσα ὁ μὲν ἰῷ, ο 449: Ἕκτορι καὶ Τρώεσσι χαριζόμενος· τάχα δ' αι ebenso δ 112, ρ 291, χ 143 u. a. Die homerischen Verse einer Interpunktion nach der ersten Thesis des fünf Fusses sind nicht gesichert (Il. μ 49, Od. β 111, μ 108); frühesten Beispiele einer solchen Interpunktion finden sich

wie Il. γ 182: ὦ μάκαρ Ἀτρείδη, μοιρηγενές, ὀλβιόδαιμον. Draco 140. Pl 2631. Diomed. 496. Servius 1826. Voltz, l. l. § 29.

*) Ueber die Interpunktion Gerhard, lection. Apoll. p. 207. Hoffm quaest. hom. p. 27.

trachom. 103: *καὶ τότε κηρύκεσσιν ἑοῖς ἐκέλευσεν, ὑπ' ὄρθρον* und Theogn. 747: *τίς δή κεν βροτὸς ἄλλος, ὁρῶν πρὸς τοῦτον, ἔπειτα.* Am Ende des fünften Fusses des epischen Verses ist die Interpunktion schon nach der Beobachtung der Alten ausgeschlossen, schol. Harles. (Nicanor) ad Od. β 77: *οὐδέποτε ὁ εἰκοστὸς χρόνος τοῦ ἡρωϊκοῦ στιγμὴν ἐπιδέχεται*; sie kommt vor in den Orakelhexametern des Aristophanes Equit. 1052: *ἀλλ' ἱέρακα φίλει, μεμνημένος ἐν φρεσὶν, ὥς σοι,* wo die Interpunktion gegen Ende des Verses auch sonst häufig ist, und bei den spätern Epikern und Epigrammatikern. Auch ein Wortende ist nach dem fünften Fusse in einem mit Spondeen auslautenden Hexameter selten (vgl. unten). An einer Cäsur vor der letzten Silbe des Verses nehmen die Griechen keinen Anstoss, und auch nach Abrechnung von schliessenden Partikeln, wie *τε, γε, δὲ, γὰρ, ὡς*, bleibt die Zahl der hierher gehörenden Beispiele verhältnissmässig nicht gering, ja es finden sich Verse der Art in unmittelbarer Folge hintereinander (s. Hoffmann p. 20. 21):

Il. φ 387: *σὺν δ' ἔπεσον μεγάλῳ πατάγῳ, βράχε δ' εὐρεῖα χθών·*
ἀμφὶ δὲ σάλπιγξεν μέγας οὐρανός· ἄιε δὲ Ζεύς.
Il. φ 340: *μηδὲ πρὶν ἀπόπαυε τεὸν μένος, ἀλλ' ὁπότ' ἂν δὴ*
φθέγξομ' ἐγὼν ἰάχουσα, τότε σχεῖν ἀκάματον πῦρ.
ὣς ἔφαθ'· Ἥφαιστος δὲ τιτύσκετο θεσπιδαὲς πῦρ.

Zusammenziehung. Metrische Schemata.

Zu der Mannichfaltigkeit der Cäsur tritt eine grosse Freiheit der Zusammenziehung hinzu, welche dem Hexameter bei steter Gleichheit des Rhythmus einen grossen Reichthum wechselnder Formen verleiht. Der Schlussfuss ist stets ein Spondeus oder bei der Ancipität der letzten Silbe ein Trochäus, an jeder der fünf übrigen Stellen (*χῶραι* nach Aristoxenus ap. Mar. Victor. p. 2514) kann sowohl der Daktylus wie dessen Contraction, der Spondeus, stehen, und so erscheint der Hexameter in 32 verschiedenen metrischen Schemata*), doch lassen sich bestimmte

*) Vgl. Studemund, Anecd. Var. I p. 216 Anm. 13. Marius Victorinus p. 72 *K* sagt: *species sub exemplis enumerare et apud nos longum et apud eruditos absurdum habeatur*, die übrigen geben eine genaue Klassification, die freilich zu äusserlich ist, als dass wir sie zu Grunde legen können: 1) *μονόσχημος* ist der bloss aus Spondeen (12 silbig) oder aus 5 Daktylen im Anfang (17 silbig) bestehende Hexameter. 2) Enthalten die 5 ersten Füsse 1 Daktylus und 4 Spondeen, so kann der Daktylus an 5 verschiedenen Stellen stehen und daher heisst ein solcher Vers *πεντάσχημος δακτυλικὸς* (13 silbig). Analog wird der Hexameter aus 1 Spondeus und 4

Normen erkennen, welche der Dichter im Gebrauch des inlautenden Spondeus bei aller ihm hier zu Gebote stehenden Freiheit festhält und welche grösstentheils in rhythmischen Verhältnissen ihren Grund haben. Ueber das Verhältniss des Gebrauches der Daktylen zu den Spondeen hat A. Ludwich Aristarchs homer. Texteskr. II, 301—346 auf Grund statistischer Methode eingehende Untersuchungen gemacht, indem er von dem überlieferten Texte ausgeht. Inwieweit freilich in einer älteren Zeit historisch vorauszusetzende, andere Flexionsformen gebraucht worden sind (z. B. *δήμοο* = *δήμου*, *Αἰόλοο*, *ἀνεψιόο*, *Ἰφίτοο*, *ὅο κράτος**) oder Diärese der Diphthonge stattgefunden hat (*Ἀτρεΐδης*, *Τυδεΐδης*, *Ἀργέιοι*, *κόιλον*, *κλεΐουσιν* u. s. w.), durch welche viele Spondeen der Ueberlieferung zu Daktylen restituirt werden, können wir hier nicht untersuchen; doch ist das allgemeine Resultat von Ludwich, dass die älteren Epen bei dem langsamen und feierlichen Vortrage die Spondeen mehr begünstigen als die späteren, welche dem Spondeus allmälig immer engere Grenzen ziehen, durchaus unanfechtbar und muss davor warnen, die Spondeen überall zu beseitigen, wo sie beseitigt werden k ö n n e n. Jedenfalls hat Aristarch den in unseren Handschriften vorliegenden Zustand schon vorgefunden und entsprechend dem Geschmacke seiner Zeit keine Neigung gehabt, Daktylen in Spondeen zu verwandeln. Wir wählen die Beispiele aus dem ersten Buche der Ilias; die eingeschlossene Zahl hinter einem jeden Schema bezeichnet, wie oft dieselbe in Il. *α* vorkommt, und gewährt demnach eine Uebersicht des numerischen Verhältnisses.

Als allgemeinstes Gesetz gilt, dass die Daktylen über die Spondeen vorwiegen, und dies ist in dem Grade der Fall, dass unter allen Schemata der r e i n d a k t y l i s c h e H e x a m e t e r (*μονόσχημος δακτυλικὸς*) numerisch am stärksten vertreten ist:

α 10: *νοῦσον ἀνὰ στρατὸν ὦρσε κακήν, ὀλέκοντο δὲ λαοί* (120).

Die Contraction tritt am leichtesten im Anfang des Verses ein, dem hierdurch ein kräftiger Eingang verliehen wird. Daher

---

Daktylen *πεντάσχημος σπονδαϊκὸς* genannt (16silbig). 3) Enthält der Hexameter an den 5 ersten Stellen 2 Daktylen und 3 Spondeen, so ist die Form desselben je nach der Reihenfolge dieser Füsse eine zehnfache; ebenso wenn er aus 2 Spondeen und 3 Daktylen besteht; im ersteren Falle wird er daher *δεκάσχημος δακτυλικὸς* (14silbig), im zweiten Falle *δεκάσχημος σπονδαϊκὸς* (15silbig) genannt.

*) S. J. Oberdick, Philol. Rundschau 1882, S. 772.

sind die Hexameter mit einem Spondeus im ersten oder im zweiten Fusse, oder im ersten und zweiten zugleich, nächst den rein daktylischen die häufigsten:

1] α 5: *οἰωνοῖσί δε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή* (98).
2] α 15: *χρυσέῳ ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ ἐλίσσετο πάντας Ἀχαιούς* (96).
1. 2] α 4: *ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἑλώρια τεῦχε κύνεσσιν* (48).

Das erste dieser drei Schemata wird, wenn der letzte Fuss ein Spondeus ist, in den Traktaten der Metriker über die *διαφοραὶ* des Hexameters*) *Σαπφικὸν* genannt.

Ebenso legitim, doch minder häufig ist der Spondeus im vierten Fusse, als dem Anfange der zweiten Reihe des Verses. Am leichtesten verbindet sich der vierte Spondeus mit dem zweiten, weniger leicht mit dem ersten oder mit dem ersten und zweiten zugleich, weil der hierdurch entstehende gleiche Anlaut der beiden rhythmischen Reihen bei öfterer Wiederholung eine allzugrosse Einförmigkeit verursachen würde:

4] α 34: *βῆ δ' ἀκέων παρὰ θῖνα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης* (51).
2. 4] α 2: *οὐλομένην, ἣ μυρί' Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκεν* (39).
1. 4] α 16: *Ἀτρείδα δὲ μάλιστα δύω, κοσμήτορε λαῶν* (31).
1. 2. 4] α 6: *ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε* (18).

Das zweite dieser Schemata heisst in jenen Traktaten *περιοδικόν*, das dritte heisst, wenn der letzte Fuss ein Spondeus ist, bei einigen Metrikern Priapeum**).

Anders verhält es sich mit dem dritten Fusse. Ein Spondeus an dieser Stelle gibt der ersten rhythmischen Reihe einen gleichen Ausgang mit der zweiten und wird deshalb in der für recitirenden Vortrag berechneten epischen Poesie möglichst vermieden; am meisten hat er hier noch im Anfangs- oder Schlussverse einer längeren Partie seine Stelle. In der melischen Poesie sind Verse dieses Schemas (von den Alten *κατ' ἐνόπλιον* genannt)***) weniger störend, da im Gesange die Gleichförmigkeit des Metrums weniger hervortritt. Vielleicht deutet der Name

---

*) Diese Traktate sind aufgezählt von L. Voltz, de Helia Monacho, Isaaco Monacho, Pseudo-Dracone. Argentor. 1886 p. 30.

**) Diomed. 495 *K.* Plotius 510 *K.*, 516 *K.* Hat ein solcher Vers nämlich eine Cäsur vor der vierten Arsis, so konnte man ihn möglicher Weise, wenn man die vorausgehende Thesis verlängerte, wie einen Priapeus lesen, (vgl. auch Caes. Bass. 260 *K.* Atil. Fort. 292. 297 *K.* Victorin. 215 *K.* Terentian. 2780):

Il. ι 529: *Κουρῆτές τ' ἐμάχοντο καὶ | Αἰτωλοὶ μενεχάρμαι.*

´— — ◡◡ — ◡ — | ´— — — ◡◡ — —

***) Ausser den oben angeführten Traktaten über die *διαφοραὶ* Eustath. ad Od. φ 13, vgl. § 12, I.

κατ' ἐνόπλιον darauf hin, dass sie ähnlich wie der anapästische Katenoplios oder Prosodiakos in den alten Processionsgesängen, wo die Gleichförmigkeit der Bewegung auch im Metrum hervortreten musste, häufig gebraucht wurden. — Noch seltener findet sich der dritte Spondeus zugleich mit einem oder mehreren anderen Spondeen an erster, zweiter oder vierter Stelle vereint; auffallend ist es hierbei, dass an der Verbindung des dritten und vierten Spondeus am wenigsten Anstoss genommen wird, wenn noch im ersten oder zweiten Fusse ein Spondeus hinzutritt:

3] α 1: μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος (25).
2. 3] α 60: ἂψ ἀπονοστήσειν, εἴ κεν θάνατόν γε φύγοιμεν (15)
1. 3] α 45: τόξ' ὤμοισιν ἔχων ἀμφηρεφέα τε φαρέτρην (10).
1. 2. 3] α 3: πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν (5).
3. 4] α 337: ἀλλ' ἄγε, Διογενὲς Πατρόκλεις, ἔξαγε κούρην (3).
1. 3. 4] α 7: Ἀτρείδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς (9).
2. 3. 4] α 28: μή νύ τοι οὐ χραίσμῃ σκῆπτρον καὶ στέμμα θεοῖο (6).
1. 2. 3. 4] α 66: αἴ κέν πως ἀρνῶν κνίσσης αἰγῶν τε τελείων (3).

Im fünften Fusse, als der dem Schlusse unmittelbar vorausgehenden Stelle, kann der Spondeus im Ganzen nur als Ausnahme betrachtet werden. Es ist meist zweifelhaft, ob er hier absichtlich, um einen besondern metrischen Effect hervorzubringen, gewählt ist und mit dem Inhalte des Verses im Zusammenhange steht*):

5] α 21: ἁζόμενοι Διὸς υἱὸν ἑκηβόλον Ἀπόλλωνα (10).
1. 5] α 107: αἰεί τοι τὰ κάκ' ἐστὶ φίλα φρεσὶ μαντεύεσθαι (5).
2. 5] α 14: στέμματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἑκηβόλου Ἀπόλλωνος (4)
3. 5] α 472: οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἱλάσκοντο (2).
4. 5] α 226: οὔτε ποτ' ἐς πόλεμον ἅμα λαῷ θωρηχθῆναι (1).

Sehr vereinzelt sind die Verse, wo sich der fünfte Spondeus mit zwei oder mehr vorangehenden Spondeen verbindet:

1. 2. 5] ε 661: βεβλήκειν· αἰχμὴ δὲ διέσσυτο μαιμώωσα.
2. 3. 5] α 232: ἦ γὰρ ἄν, Ἀτρείδη, νῦν ὕστατα λωβήσαιο.
3. 4. 5] α 339: πρός τε θεῶν μακάρων πρός τε θνητῶν ἀνθρώπων.
1. 4. 5] β 123: εἴπερ γάρ κ' ἐθέλοιμεν Ἀχαιοί τε Τρῶές τε.
2. 4. 5] κ 359: φευγέμεναι· τοὶ δ' αἶψα διώκειν ὡρμήθησαν.
1. 2. 4. 5] λ 680: ἵππους δὲ ξανθὰς ἑκατὸν καὶ πεντήκοντα.
1. 2. 3. 4. 5] λ 130: Ἀτρείδης· τὼ δ' αὖτ' ἐκ δίφρου γουνάζέσθην.

Der vorletzte Vers heisst bei den Alten λογοειδής oder κολικός**), der letzte aus lauter Spondeen bestehende ὁλοσπόνδειος.

*) Wie die schliessenden Spondeen in den Hexametern der Römer „ornandi poematis gratia" Diomed. 495 K.

**) Vgl. die Stellen bei Studemund Anecd. Var. I, 186. Voltz l. l. Grossmann, de doctrinae metricae reliquiis ab Eustathio servatis, Argentor. 1887 p. 44 ff.

ἰσόχρονος*), μονόσχημος σπονδειακὸς oder σπονδειάζων**); dasselbe Schema Il. ψ 221, Od. ο 334, φ 15, χ 175. 192, also in der ganzen Ilias und Odyssee nur sechsmal. Dass Aristarch diese Verse schon vorfand, beweist die διπλῆ, welche er zu Il. λ 130 und ψ 221 setzte. Ludwich, Arist. hom. Texteskr. II, 314. Neuere Kritiker haben sie durch Conjectur entfernen wollen. Mit σπονδειάζων wird auch jeder Hexameter bezeichnet, der an fünfter Stelle einen Spondeus hat. Gewöhnlich bildet, wie in den meisten der angeführten Beispiele, der fünfte Spondeus zusammen mit dem Schlussfusse ein einziges selbstständiges Wort, so dass hier also die bukolische Cäsur vorhanden ist. Seltener tritt die Cäsur nach der fünften Arsis ein, wie Il. β 123 und π 306: ἔνθα δ' ἀνὴρ ἕλεν ἄνδρα, κεδασθείσης ὑσμίνης, am seltensten nach der sechsten Arsis: ἑστήκει μεὶς Il. τ 117, εὐρεῖα χθὼν δ 182, λ 741, φ 387. Nach dem fünften Spondeus findet sie sich in den Ausgängen Ἠῶ δῖαν Il. ι 240, λ 723, σ 255, Od. ι 151. 306. 436, μ 7, π 368, τ 342, Ἠῶ δ' αὖτε Od. ψ 243, Ἠῶ κοῖτον Hesiod. Oper. 584, ὄφρ' εὖ εἰδῇς Il. α 185, ξ 150, υ 213, φ 487, Od. η 317, ὄφρ' εὖ εἰδῶ Il. α 515, Od. α 174, δ 645, ν 232, ξ 186, ω 258. 297. 403, ἀλλ' εὖ εἰδὼς Od. β 170. ὄφρ' εὖ πᾶσαι Il. σ 52, ἱδρῶ πολλὸν Il. κ 574, αἰδοῖ εἴκων Il. κ 238, καὶ παῖς εἴης Il. ι 57, ἢ παῖς ἄφρων Il. λ 389, ἐρισθενέος παῖς εἶναι Il. ν 54, εἴασ' Ἕκτωρ Il. κ 299, δήμου φῆμις Od. ξ 239. Viele dieser Beispiele lassen sich zwar leicht entfernen (ἠόα, πάϊς), doch darf im Allgemeinen das Vorkommen der Cäsur nach dem fünften Spondeus nicht geleugnet werden. S. Ludwich de hexametris poetarum Graecorum spondiacis. Halle 1866.

Strophische Composition.

Strophische Composition finden wir nicht in den älteren Theilen der Ilias und überhaupt nicht in der Odyssee, wohl aber in Ἕκτορος λύτρα Il. ω, wo sie von Westphal***) (Verhandl. der Breslauer Philologenversammlung S. 52) gefunden und sichergestellt ist v. 725—775. Es ist dies der Threnos der Andro-

*) Vgl. die in der vorhergehenden Anm. genannten Stellen und Grossmann l. l. p. 48 f. 31.

**) Mar. Victor. 2560. Victorin. 1958. 1959. 1962. Atil. Fortun. 2691. Plotius 2627. 2629. 2652. [Censorin.] p. 615 K.

***) Leutsch, Philologus XII, S. 33 ff. Peppmüller, Commentar zu Ilias 24, S. 334 ff. Ueber den Threnos der Briseis Il. τ 287 s. J. Oberdick, Kritische Studien I, S. 62.

mache, Hekabe und Helena an der Leiche des Hektor, in der Klage der Chor der Troerinnen nach des Dichters Aussage r einem Epiphonem einstimmt v. 722 *ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκ* Die Strophen sind tristichisch, Hekabe und Helena singen vier, die sämmtlich durch Interpunction scharf von einander ȩ sondert sind. Die Klagen der Andromache, die als Gattin vorı angeht (*ἦρχε γόοιο*) und daher naturgemäss mehr Verse (21) v trägt, lassen sich gleichfalls (was sicher nicht zufällig ist) dur die Zahl 3 in sieben tristichische Strophen eintheilen; wenigste findet sich am Schlusse der 2., 4., 6., 7. Strophe starke, ı Schlusse der 3. Strophe schwache Interpunction:

Κομμός.

Ἀνδρομ. 1. „*Ἆνερ, ἀπ' αἰῶνος νέος ὤλεο, κὰδ δέ με χήρην*
λείπεις ἐν μεγάροισι· πάις δ' ἔτι νήπιος αὔτως,
ὃν τέκομεν σύ τ' ἐγώ τε δυσάμμοροι, οὐδέ μιν οἴω

2. *ἥβην ἵξεσθαι· πρὶν γὰρ πόλις ἥδε κατ' ἄκρης*
πέρσεται· ἦ γὰρ ὄλωλας ἐπίσκοπος, ὅστε μιν αὐτὴν
ῥύσκευ, ἔχες δ' ἀλόχους κεδνὰς καὶ νήπια τέκνα·

3. *αἳ δή τοι τάχα νηυσὶν ὀχήσονται γλαφυρῇσιν,*
καὶ μὲν ἐγὼ μετὰ τῇσι· σὺ δ' αὖ, τέκος, ἢ ἐμοὶ αὐτῇ
ἕψεαι, ἔνθα κεν ἔργα ἀεικέα ἐργάζοιο,

4. *ἀθλεύων πρὸ ἄνακτος ἀμειλίχου· ἤ τις Ἀχαιῶν*
ῥίψει χειρὸς ἑλὼν ἀπὸ πύργου, λυγρὸν ὄλεθρον,
χωόμενος, ᾧ δή που ἀδελφεὸν ἔκτανεν Ἕκτωρ

5. *ἢ πατέρ', ἠὲ καὶ υἱόν, ἐπεὶ μάλα πολλοὶ Ἀχαιῶν*
Ἕκτορος ἐν παλάμῃσιν ὀδὰξ ἕλον ἄσπετον οὖδας.
οὐ γὰρ μείλιχος ἔσκε πατὴρ τεὸς ἐν δαῒ λυγρῇ·

6. *τῷ καί μιν λαοὶ μὲν ὀδύρονται κατὰ ἄστυ,*
ἀρητὸν δὲ τοκεῦσι γόον καὶ πένθος ἔθηκας,
Ἕκτορ· ἐμοὶ δὲ μάλιστα λελείψεται ἄλγεα λυγρά.

7. *οὐ γάρ μοι θνῄσκων λεχέων ἐκ χεῖρας ὄρεξας.*
οὐδέ τί μοι εἶπες πυκινὸν ἔπος, οὗτέ κεν αἰεὶ
μεμνῄμην νύκτας τε καὶ ἤματα δακρυχέουσα.“

Ὣς ἔφατο κλαίουσ', ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.
τῇσιν δ' αὖθ' Ἑκάβη ἀδινοῦ ἐξῆρχε γόοιο·

Ἑκάβη. 1. „*Ἕκτορ, ἐμῷ θυμῷ πάντων πολὺ φίλτατε παίδων,*
ἦ μέν μοι ζωός περ ἐὼν φίλος ἦσθα θεοῖσιν·
οἱ δ' ἄρα σεῦ κήδοντο καὶ ἐν θανάτοιό περ αἴσῃ.

2. *ἄλλους μὲν γὰρ παῖδας ἐμοὺς πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεὺς*
πέρνασχ', ὅντιν' ἕλεσκε, πέρην ἁλὸς ἀτρυγέτοιο,
ἐς Σάμον ἔς τ' Ἴμβρον καὶ Λῆμνον ἀμιχθαλόεσσαν·

3. σεῦ δ' ἐπεὶ ἐξέλετο ψυχὴν ταναήκεϊ χαλκῷ,
πολλὰ ῥυστάζεσκεν ἑοῦ περὶ σῆμ' ἑτάροιο, 755
Πατρόκλου, τὸν ἔπεφνες· ἀνέστησεν δέ μιν οὐδ' ὥς.

4. νῦν δέ μοι ἑρσήεις καὶ πρόσφατος ἐν μεγάροισιν
κεῖσαι, τῷ ἴκελος ὄντ' ἀργυρότοξος Ἀπόλλων
οἷς ἀγανοῖς βελέεσσιν ἐποιχόμενος κατέπεφνεν."

Ὣς ἔφατο κλαίουσα, γόον δ' ἀλίαστον ὄρινεν. 760
τῇσι δ' ἔπειθ' Ἑλένη τριτάτη ἐξῆρχε γόοιο·

Ἑλένη. 1. „Ἕκτορ, ἐμῷ θυμῷ δαέρων πολὺ φίλτατε πάντων,
ἦ μέν μοι πόσις ἐστὶν Ἀλέξανδρος θεοειδής,
ὅς μ' ἄγαγε Τροίηνδ'· ὡς πρὶν ὤφελλον ὀλέσθαι.

2. ἤδη γὰρ νῦν μοι τόδ' ἐεικοστὸν ἔτος ἐστὶν, 765
ἐξ οὗ κεῖθεν ἔβην καὶ ἐμῆς ἀπελήλυθα πάτρης·
ἀλλ' οὔπω σεῦ ἄκουσα κακὸν ἔπος οὐδ' ἀσύφηλον·

3. ἀλλ' εἴ τίς με καὶ ἄλλος ἐνὶ μεγάροισιν ἐνίπτοι
δαέρων, ἢ γαλόων, ἢ εἰνατέρων εὐπέπλων, 769
ἀλλὰ σὺ τόνγ' ἐπέεσσι παραιφάμενος κατέρυκες. 771

4. τῷ σέ θ' ἅμα κλαίω καὶ ἔμ' ἄμμορον ἀχνυμένη κῆρ· 773
οὐ γάρ τίς μοι ἔτ' ἄλλος ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
ἤπιος οὐδὲ φίλος, πάντες δέ με πεφρίκασιν." 775

770 ἢ ἑκυρή, — ἑκυρὸς δὲ πατὴρ ὣς ἤπιος αἰεί, und 772 σῇ
γανοφροσύνῃ καὶ σοῖς ἀγανοῖς ἐπέεσσιν, von denen der erste
n von Anderen ohne Rücksicht auf Strophencomposition für
cht gehalten worden ist, haben wir als hässliche tautologische
ätze weggelassen. Die kommatische Vertheilung des Threnos
hier treffen wir zwar nicht mehr in dem Threnos der aus-
ildeten Lyrik, wohl aber in der Tragödie, wo sie nicht
eine Neuerung der tragischen Dichter, sondern als Fort-
ıng alter volksthümlicher Weise in einer metrisch höher
vickelten Form aufzufassen ist. Andere Versuche, aus Ilias
Odyssee strophische kleinere Lieder zurechtzuschnitzen, ver-
nen den Charakter des erzählenden Epos und sind als ge-
itert anzusehen. Die Schilderung des Hymenäus in der nicht
den ältesten Theilen der Ilias gehörigen Ὁπλοποιία σ 492
den wir als einen strophischen Gesang eines Chores von
glingen mit bewegter Orchestik und unter Begleitung von
en und Phormingen zu bezeichnen haben:

νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὕπο λαμπομενάων
ἠγίνεον ἀνὰ ἄστυ· πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·

κοῦροι δ' ὀρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοὴν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες
ἱστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἑκάστη.

Hier wie dort ist es eigentliche Lyrik, um die es sich handelt, hier die Andeutung eines Hochzeitsliedes, dort ein coupletartig eingelegter Threnos, wirklich epische Lieder in strophischer Composition besitzen wir nicht.

II. Hexameter der Lyrik.

Der Hexameter wurde in den kyklischen und didaktischen Epen sowie in den Epen der klassischen Zeit innerhalb der früheren Normen fortgeübt, unwillkührlich bahnte sich aber allmälig eine Beschränkung im Gebrauche der Spondeen und der Penthemimeres an. Ehe wir jedoch zu den Alexandrinern übergehen, müssen wir von dem Gebrauche des daktylischen Hexameters in der älteren Lyrik und im Drama sprechen.

Schon in vorhomerischer Zeit war der Hexameter in religiösen Gesängen besonders an Cultusfesten in Delos, Delphi u. s. w. gebraucht. Als Fortsetzung dieser Lyrik haben wir nicht die älteren homerischen Hymnen*), die den Normen des heroischen Hexameters folgen, sondern die Poesie des Alkman anzusehen. Es sind uns fr. 26 aus einem Parthenion vier dem Sinne nach zusammenhängende Verse mit Satzschluss überliefert, die wahrscheinlich eine tetrastichische Strophe gebildet haben:

Οὔ μ' ἔτι, παρθενικαὶ μελιγάρυες ἱμερόφωνοι,
γυῖα φέρειν δύναται· βάλε δὴ βάλε κηρύλος εἴην,
ὅς τ' ἐπὶ κύματος ἄνθος ἅμ' ἀλκυόνεσσι ποτῆται
νηλεγὲς ἦτορ ἔχων, ἁλιπόρφυρος εἴαρος ὄρνις.

Besonders bemerkenswerth ist, dass diese gesungenen, mit Saitenspiel und orchestischer Bewegung begleiteten Hexameter, für welche darum auch strophische Composition vorausgesetzt werden muss, reine Daktylen, keinen einzigen Spondeus enthalten, sämmtlich spondeisch auslauten und dreimal die πενθημιμερής, nur einmal die trochäische, dagegen dreimal die bukolische Cäsur haben. Aus dem ersten Umstand, welcher durch die Beschaffenheit der Hexameter in der äolischen Lyrik noch verstärkt wird, muss geschlossen werden, dass wir es hier mit einer von dem

*) Erst während des Druckes sind mir zugegangen die sorgfältigen Untersuchungen von Eberhard, metrische Beobacht. zu d. homer. Hymnen. Magdeburg 1886 u. 1887.

heroischen Hexameter unabhängigen Form zu thun haben, die neben jenem selbstständig bestand und für den Gesang bestimmt war. Jedenfalls reicht diese Form in die voralkmanische Zeit zurück und enthält einen Nachklang der ältesten daktylischen Lyrik. Die Reinheit der Füsse ist hier nicht eine Neuerung wie bei Nonnos, sondern gerade das Ursprüngliche.

In der gleichfalls gesungenen und strophisch gebildeten **äolischen Lyrik** stehen die daktylischen Hexameter als archaische Formen neben den modernen Logaöden, die hier ihre Ausbildung für die subjektive Lyrik gefunden haben. Die Anwendung in den Epithalamien der Sappho fr. 92—95, aus welchen wir ausheben:

93. *Οἷον τὸ γλυκύμαλον ἐρεύθεται ἄκρῳ ἐπ' ὕσδῳ*
ἄκρον ἐπ' ἀκροτάτῳ· λελάθοντο δὲ μαλοδρόπηες,
οὐ μὰν ἐκλελάθοντ', ἀλλ' οὐκ ἐδύναντ' ἐπίκεσθαι.

(wahrscheinlich Theil einer pentastichischen Strophe, in welcher diese Verse als Vergleichung dienten) und

94. *Οἴαν τὰν ὑάκινθον ἐν οὔρεσι ποίμενες ἄνδρες*
πόσσι καταστείβοισι, χάμαι δ' ἐπιπορφύρει ἄνθος . . .

werden wir als Fortsetzung uralten Gebrauches anzusehen haben. Alcäus gebraucht sie in den Skolien fr. 45 u. 46, ausserdem fr. 92. Beide lassenwie Alkman den Spondeus mit Ausnahme einer unsichern Stelle Sapph. fr. 93, 3 im Inlaute nicht zu, Sappho gebraucht ihn fast durchgängig im Anlaute, einmal als seinen Stellvertreter den Iambus fr. 95, Alcäus dagegen den Trochäus und Pyrrhichius. Aus dieser Zulassung des Polyschematismus im ersten Fusse werden wir auf kyklische Messung zu schliessen haben, die auch für die übrigen daktylischen Metren der Lesbier aus demselben Grunde anzunehmen ist (*αἰολικὸν ἔπος*); ausgenommen sind nur die anderthalb Hexameter des Alcäus fr. 92. Strophische Composition ist in den gesungenen Gedichten des Alcäus und der Sappho unzweifelhaft, aber bei dem Untergange ganzer Gedichte nicht direct nachzuweisen; einen indirecten, aber sicheren Nachweis gibt die Composition einer freien Nachbildung eines sapphischen Hymenäus*) durch Catull 62, welche als letzter Rest daktylischer Strophenbildung der Sappho für die griechische Metrik von hervorragender Bedeutung ist. Ohne uns auf die abweichenden

*) Eine entschiedene Nachbildung ergibt sich aus dem oben citirten fr. 94 verglichen mit Catull 62 v. 39 ff. und fr. 95.

Ansichten hier einlassen zu können, von denen die Lachmann' und Haupt'sche aufgegeben sind, die Hermann'sche der Wahl am nächsten kommt**), geben wir das Gedicht in übersichtli Anordnung:

Προοίμιον
Zwei amöbäische Str. von je 4 Versen
1—10.

Προῳδάς	Μεσῳδός	Ἐπῳδός
2 Str. der Jünglinge	8 amöbäische Str.	2 Str. der Jüngling
à 4 Verse	à 5 Verse	à 4 Verse
11—19	20—58	59—66.

Προοίμιον ἀμοιβαῖον.

Iuvenes.

I. Vesper adest, iuvenes, consurgite: Vesper Olympo
Expectata diu vix tandem lumina tollit.
Surgere iam tempus, iam pinguis linquere mensas,
Iam veniet virgo, iam dicetur hymenaeus.

5 Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Virgines.

II. Cernitis, innuptae, iuvenes? consurgite contra;
Nimirum Oetaeos ostendit Noctifer ignes,
Sic certest; viden ut perniciter exiluere?
Non temere exiluere, canent quod vincere par est.

10 Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Προῳδὸς νεανιῶν.

= 59—66.

Iuvenes.

I. Non facilis nobis, aequalis, palma parata est,
Aspicite, innuptae secum ut meditata requirunt.
Non frustra meditantur, habent memorabile quod sit,
Nec mirum, penitus quae tota mente laborant.

15 II. Nos alio mentes, alio divisimus aures,
Iure igitur vincemur, amat victoria curam.
Quare nunc animos saltem committite vestros,
Dicere iam incipient, iam respondere decebit.

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee.

**) S. Catulli carm. ed. A. Rossbach. Ed. II, 1860, Adnotatio critica G. Hermann hat mit geübtem Blicke richtig die Theile geschieden, innerhalb der Theile die Ordnung nicht erkannt. Strophen von 9 oder 11 Versen hatte Sappho gewiss nicht gedichtet.

Μεσῳδός.

Virgines.

I. Hespere, qui caelo fertur crudelior ignis?
Qui natam possis conplexu avellere matris,
Complexu matris retinentem avellere natam
Et iuveni ardenti castam donare puellam.
Quid faciunt hostes capta crudelius urbe?

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Iuvenes.

II. Hespere, qui caelo lucet iucundior ignis?
Qui desponsa tua firmes conubia flamma,
Quae pepigere viri, pepigerunt ante parentes
Nec iunxere prius quam se tuus extulit ardor.
Quid datur a divis felici optatius hora?

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Virgines.

III. Hesperus e nobis, aequales, abstulit unam
. . . .
. . . .
Namque tuo adventu vigilat custodia semper
[Quid, wie v. 24, 30, 37] . . . .

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Iuvenes.

[Hesperus, wie v. 32] . . . .
IV. Nocte latent fures, quos idem saepe revertens,
Hespere, mutato comprendis nomine eosdem.
At lubet innuptis ficto te carpere questu.
Quid tum, si carpunt, tacita quem mente requirunt?

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Virgines.

V. Ut flos [qui] in saeptis secretus nascitur hortis,
Ignotus pecori, nullo convolsus aratro,
Quem mulcent aurae, firmat sol, educat imber
. . . .
Multi illum pueri, multae optavere puellae:

VI. Idem cum tenui carptus defloruit ungui,
Nulli illum pueri, nullae optavere puellae:
Sic virgo, dum intacta manet, dum cara suis est
Cum castum amisit polluto corpore florem,
Nec pueris iucunda manet nec cara puellis.

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Iuvenes.

VII. Ut vidua in nudo vitis quae nascitur arvo
50 Nunquam se extollit, nunquam mitem educat uvam,
Sed tenerum prono deflectens pondere corpus
Iam iam contingit summum radice flagellum,
Hanc nulli agricolae, nulli coluere iuvenci:

VIII. At si forte eadem est ulmo coniuncta marito,
55 Multi illam agricolae, multi accoluere iuvenci:
Sic virgo dum intacta manet, dum inculta senescit,
Cum par conubium maturo tempore adepta est,
Cara viro magis est, (et codd.) minus est invisa parenti.

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Ἐπῳδὸς νεανιῶν.

= 11 19.

Iuvenes.

I. . . . .
et tu ne pugna cum tali coniuge, virgo.
60 Non aequom est pugnare, pater cui tradidit ipse,
Ipse pater cum matre, quibus parere necesse est.

II. Virginitas non tota tua est, ex parte parentum est,
Tertia pars patri est, pars est data tertia matri,
Tertia sola tua est: noli pugnare duobus,
65 Qui genero sua iura simul cum dote dederunt.

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

Das Gedicht besteht aus tetrastichischen und pentastichis Strophen. Der versus intercalaris tritt da ein, wo die C der Jünglinge und Jungfrauen wechseln, und muss nach s volksthümlichen Entstehung als Acclamation, ἐφύμνιον der V masse angesehen werden (die Jungfrauen verschmähen in uns Gedichte den Hymen), er steht daher ausserhalb der Strop bildung, ist aber streng symmetrisch geordnet. Den sicl Weg zur Abtheilung der μεσῳδὸς weist die sprachliche : metrie in den einzelnen Strophen, welche uns gestattet metisch sicher nachzurechnen:

{ 20 Hespere, 24 Quid . .
{ 26 Hespere, 30 Quid . .
{ 32 Hesperus [Quid] . .
{ [Hesperus] 37 Quid . .

Am Schlusse der von den Jünglingen und Jungfrauen gesungenen Strophenpaare:

42 Multi illum pueri, multae optavere puellae
47 Nec pueris iucunda manet nec cara puellis
53 Hanc nulli agricolae, nulli coluere iuvenci,
58 Cara viro magis est, minus est invisa parenti.

Wenn irgendwo in verdunkelter Tradition, so ist hier die strophische Composition in der angegebenen Weise unzweifelhaft. Zugleich regelt sich hiermit die von allen Kritikern für nothwendig erachtete Annahme von Lücken, die wir nicht in der Ausdehnung wie Andere statuiren. Nur die Stellung von v. 33

Namque tuo adventu vigilat custodia semper

(die Jungfrauen wollen beweisen, dass Diebe und Räuber vorhanden sein müssen, wo eine Wache nöthig ist) ist unsicher; aber dass er in diese und keine andere Strophe gehört, ist augenfällig.

Einen zweiten Rest hexametrischer Strophenbildung bietet gleichfalls Catull 64, 323—380 wiederum in einem Epithalamion. Das ganze Gedicht geht zwar auf alexandrinische Vorbilder zurück, aber die eingelegten Strophen folgen einer älteren Compositionsform, die höchst wahrscheinlich der Sappho entlehnt ist. Die erwähnte Stelle ist als ein ernster, fast erhaben zu nennender Hymenäus der Parzen bei der Hochzeit des Peleus und der Thetis aufzufassen. An Stelle des Refrains

Hymen o Hymenaee, Hymen ades o Hymenaee!

tritt der den Charakter der Schicksalsgöttinnen mehr entsprechende

Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Das Gedicht besteht aus zwölf pentastichischen Strophen mit regelmässigem Refrain, die meist noch klar zu Tage liegen, doch muss die Composition an mehreren Stellen restituirt werden:

O decus eximium magnis virtutibus augens,
Emathiae tutamen opis, clarissime nato,
325 Accipe, quod laeta tibi pandunt luce sorores,
Veridicum oraclum. sed vos, quae fata secuntur,
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Adveniet tibi iam portans optata maritis
Hesperus, adveniet fausto cum sidere coniunx,
330 Quae tibi flexanimo mentis perfundat amorem
Languidulosque paret tecum coniungere somnos —
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi. —

Levia substernens robusto bracchia collo.
Nulla domus tales unquam contexit amores,
335 Nullus amor tali coniunxit foedere amantes,
Qualis adest Thetidi, qualis concordia Peleo.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Nascetur vobis expers terroris Achilles,
Hostibus haud tergo, sed forti pectore notus,
340 Qui persaepe vago victor certamine cursus
Flammea praevertet celeris vestigia cervae.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Non illi quisquam bello se conferet heros,
Cum Phrygii Teucro manabunt sanguine campi
345 Troicaque obsidens longinquo moenia bello
Periuri Pelopis vastabit tertius heres.
Currite, ducentes subtegmina, currite, fusi.

Illius egregias virtutes claraque facta
Saepe fatebuntur gnatorum in funere matres,
350 Cum in cinerem canos solvent a vertice crines
Putridaque infirmis variabunt pectora palmis.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Namque velut densas praecerpens cultor aristas
Sole sub ardenti flaventia demetit arva,
355 Troiugenum infesto prosternet corpora ferro
. . . .
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Testis erit magnis virtutibus unda Scamandri,
Quae passim rapido diffunditur Hellesponto,
Cuius iter caesis angustans corporum acervis
360 Alta tepefaciet permixta flumina caede.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Denique testis erit morti quoque reddita praeda,
Cum teres excelso coacervatum aggere bustum
Excipiet niveos percussae virginis artus.
365 Nam simul ac fessis dederit fors copiam Achivis —
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi. —

Urbis Dardaniae Neptunia solvere vincla,
Alta Polyxenia madefient caede sepulcra,
Quae velut ancipiti succumbens victima ferro
370 Proficiet truncum summisso poplite corpus.
Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

. . . .

Quare agite optatos animi coniungite amores.
Accipiat coniunx felici foedere divam,
Dedatur cupido iam dudum nupta marito.
375 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

Non illam nutrix orienti luce revisens
Hesterno collum poterit circumdare filo,
Anxia nec mater discordis maesta puellae
Secubitu caros mittet sperare nepotes.
380 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

. der Unterbrechung von v. 331 und 333 sowie 365 und 367
rch das ἐφύμνιον kann nur derjenige Anstoss nehmen, der
tull. 61, 152—159 vergessen hat. S. auch Theocr. 1, 85, 104 u. 106.

III. Hexameter im Drama.

Was den stichischen Gebrauch des Hexameters im Drama
belangt, so konnte keine der beiden Arten desselben dem
:xameter einen breiten Raum verstatten, da sie beide aus
etischen Stimmungskreisen hervorgegangen sind, die von dem
:ählenden Epos wesentlich verschieden sind.

In die Tragödie fand der stichische Gebrauch von Hexa-
:tern erst in verhältnissmässig später Zeit, in der sich die
genthümlichkeiten der tragischen Metrik immer mehr zu neu-
ılisiren begannen, Eingang für die Monodie, doch auch hier
ır selten und nur in dem beschränkten Umfange von 4—6
:rsen. Es steht dies offenbar in Verbindung mit der Ent-
:hung der daktylischen Monodien, einer der spätesten und
ınstlosesten Formen tragischer Metrik, in welcher neben der
ktylischen Tetrapodie als dem hauptsächlichsten Elemente
ch der Hexameter oft zugelassen wird. (S. § 10). Durchgängig
:tt als Eigenthümlichkeit neben der πενθημιμερής die bukolische
ısur als regelmässig hervor. Bei Aeschylus, der die eigen-
ümlich tragische Metrik für uns am reinsten darstellt, findet
:h der stichische Gebrauch des Hexameters nirgends, bei So-
ıokles stehen fünf Hexameter Trach. 1018 dreimal mit buko-
cher Cäsur als Mesodikon zwischen zwei monodischen Strophen
s Herakles, die ebenfalls zum grössten Theil aus Hexametern
stehen, vier Hexameter Phil. 839 mit lediglich bukolischer
ısur und nur zwei Spondeen als Zwischenmonodie eines Chor-
des:

ἀλλ' ὅδε μὲν κλύει οὐδὲν, ἐγὼ δ' ὁρῶ οὕνεκα θήραν
τήνδ' ἁλίως ἔχομεν τόξων, δίχα τοῦδε πλέοντες.
τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν.
κομπεῖν δ' ἔστ' ἀτελῆ σὺν ψεύδεσιν αἰσχρὸν ὄνειδος.

i Euripides gehören zwei Stellen hierher Troad. 595—601
ne Spondeen:

οἴδε πόθοι μεγάλοι· σχετλία, τάδε πάσχομεν ἄλγη,
οἰχομένας πόλεως, ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κεῖται
δυσφροσύναισι θεῶν, ὅτε σὸς γόνος ἔκφυγεν ᾅδαν,
ὃς λεχέων στυγερῶν χάριν ὤλεσε πέργαμα Τροίας.
αἱματόεντα δὲ θεᾷ παρὰ Παλλάδι σώματα νεκρῶν
γυψὶ φέρειν τέταται· ζυγὰ δ' ἤνυσε δούλια Τροία.

Fr. Phaeth. v. 66—69, wo die Abtheilung in Tetrapodien Dipodien unrichtig ist:

Ὠκεανοῦ πεδίων οἰκήτορες, εὐφαμεῖτ', ὦ,
ἐκτόπιοί τε δόμων ἀπαείρατε, ὦ ἴτε λαοί.
κηρύσσω δ' ὁσίαν βασιλήιον, αἰτῶ δ' αὐδὰν
εὐτεκνίαν τε γάμοις, ὧν ἔξοδος ἅδ' ἕνεχ' ἥκει.

Beide Stellen haben neben der *πενθημιμερὴς* lediglich bukoli Cäsur und werden gleich bei dem Eintritt auf die Bühne getragen; an die erstere schliesst sich eine andere aus daktylis Tetrapodieen und Hexametern bestehende Monodie, an die zw dialogisches Maass. Das sind keine heroischen, sondern lyri Hexameter. Die durchgehende bukolische Cäsur weist auf klische Messung; auffallend ist es, dass G. Hermann epit. d § 299 gerade für die tragischen Hexameter vierzeitige, dag für die epischen kyklische Messung statuirt.

Einen ausgedehnteren Gebrauch hat der Hexameter in Komödie, die in bald längeren, bald kürzeren Parthien nam lich die hexametrische Orakelpoesie parodiert; auch hier fi sich die bukolische Cäsur häufiger als im homerischen H meter. Dahin gehört Equit. v. 196, 1015, 1030, 1050, 1 1082, Pax 1063—1113, Aves 967, Lys. 770. Heroische H meter werden Pax 1270—1301 mit Anklängen an die homeri Sprache zur Verhöhnung des kriegslustigen Renommirhelden machos gebraucht. Auch die Fragmente der übrigen St zeigen eine Vorliebe der älteren Komödie für dergleichen p dirende Hexameter, die fast überall gegen die Orakel geric sind. Nur einmal finden wir stichische Hexameter an e melischen Stelle, nämlich in dem Prozessionsgesange des Ch am Schlusse der Frösche mit durchgängiger *πενθημιμερὴς* ohne Spondeen:

ΧΟΡ. *πρῶτα μὲν εὐοδίαν ἀγαθὴν ἀπιόντι ποιητῇ*
ἐς φάος ὀρνυμένῳ δότε, δαίμονες οἱ κατὰ γαίας,
τῇ δὲ πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθὰς ἐπινοίας.
πάγχυ γὰρ ἐκ μεγάλων ἀχέων παυσαίμεθ' ἂν οὕτως
ἀργαλέων τ' ἐν ὅπλοις ξυνόδων. Κλεοφῶν δὲ μαχέσθω
κἄλλος ὁ βουλόμενος τούτων πατρίοις ἐν ἀρούραις.

Non illam nutrix orienti luce revisens
Hesterno collum poterit circumdare filo,
Anxia nec mater discordis maesta puellae
Secubitu caros mittet sperare nepotes.
380 Currite ducentes subtegmina, currite, fusi.

ln der Unterbrechung von v. 331 und 333 sowie 365 und 367
urch das ἐφύμνιον kann nur derjenige Anstoss nehmen, der
atull. 61, 152—159 vergessen hat. S. auch Theocr. 1, 85, 104 u. 106.

III. Hexameter im Drama.

Was den stichischen Gebrauch des Hexameters im Drama
ibelangt, so konnte keine der beiden Arten desselben dem
exameter einen breiten Raum verstatten, da sie beide aus
etischen Stimmungskreisen hervorgegangen sind, die von dem
zählenden Epos wesentlich verschieden sind.

In die Tragödie fand der stichische Gebrauch von Hexa-
etern erst in verhältnissmässig später Zeit, in der sich die
genthümlichkeiten der tragischen Metrik immer mehr zu neu-
alisiren begannen, Eingang für die Monodie, doch auch hier
ır selten und nur in dem beschränkten Umfange von 4—6
ersen. Es steht dies offenbar in Verbindung mit der Ent-
ehung der daktylischen Monodien, einer der spätesten und
nstlosesten Formen tragischer Metrik, in welcher neben der
ktylischen Tetrapodie als dem hauptsächlichsten Elemente
ch der Hexameter oft zugelassen wird. (S. § 10). Durchgängig
itt als Eigenthümlichkeit neben der πενθημιμερής die bukolische
isur als regelmässig hervor. Bei Aeschylus, der die eigen-
ümlich tragische Metrik für uns am reinsten darstellt, findet
h der stichische Gebrauch des Hexameters nirgends, bei So-
okles stehen fünf Hexameter Trach. 1018 dreimal mit buko-
cher Cäsur als Mesodikon zwischen zwei monodischen Strophen
s Herakles, die ebenfalls zum grössten Theil aus Hexametern
stehen, vier Hexameter Phil. 839 mit lediglich bukolischer
sur und nur zwei Spondeen als Zwischenmonodie eines Chor-
les:

ἀλλ' ὅδε μὲν κλύει οὐδέν, ἐγὼ δ' ὁρῶ οὕνεκα θήραν
τήνδ' ἁλίως ἔχομεν τόξων, δίχα τοῦδε πλέοντες.
τοῦδε γὰρ ὁ στέφανος, τοῦτον θεὸς εἶπε κομίζειν.
κομπεῖν δ' ἔστ' ἀτελῆ σὺν ψεύδεσιν αἰσχρὸν ὄνειδος.

Euripides gehören zwei Stellen hierher Troad. 595—601
ie Spondeen:

oder am Schlusse des Fusses. Ueber Kallimachos s. Ka
observat. crit. in anthol. Gr. 1877, in den commentationes Moı
senianae und Beneke a. a. O. S. 7. Auch sonst haben die Ale:
driner über den Gebrauch der Nebencäsuren sowie der W
schlüsse Regeln beobachtet, die von W. Meyer, „Zur Geschi
des griech. und latein. Hexam.“ in „Sitzungsber. d. philosophi
historischen Classe der Akad. in München“ 1885, S. 980 ff.,
und besonders 992 ff. nachgewiesen sind.

Jene beiden Gesetze über die Abnahme der Spondeen
die Zunahme der trochäischen Hauptcäsur, die sich schon in
vorausgehenden Zeit, aber nicht mit gleicher Entschieden
bemerkbar machen, beruhen noch auf einem unwillkührlic
Triebe und zwar das erstere wohl auf dem Streben nach leich
Flusse der Verse, während Häufigkeit des Spondeus ihm erı
Würde und Gravität verleiht, mehr aber noch, wie Ludwich
kannt hat, auf der Abschwächung der Sprachelemente; d. h.
genügte die Vereinigung von muta cum liquida in vielen Fä
nicht mehr, um vollgültige, für die Senkung ausreichende
sitionslänge zu bilden, das zweite auf dem Streben nach gla
und weicher Eleganz, für welche die trochäische Cäsur geeigm
war als die πενθημιμερής. Den Grund der Vorliebe für
Spondiacus können wir nicht mit Sicherheit bestimmen. Diome
p. 495 K. bemerkt, dass der Spondiacus „ornandi poematis grat
gebraucht werde und Cic. ad Att. 7, 2, 1 sieht in ihm eine Mo
sache, die er ironisch behandelt. Hiernach wäre er also
Schönheit empfunden worden und müsste als Zeitgeschmack
gesehen werden, aber auch der Geschmack, selbst ein verkehr
hat seine Gründe. Vielleicht beruhte der Grund darin, dass
Vers, nachdem er durch die Beschränkung der Spondeen in
vier ersten Füssen einen fühlbar leichteren und rascheren Gı
gewonnen, kräftiger ausklingen sollte, also eine Fermate eint
Die zum Theil überfeinen Regeln über den Gebrauch von Neb
cäsuren und Wortschlüssen, die von den einzelnen Dichtern b
mehr bald minder streng eingehalten werden, beruhen auf
flexion und sind aus dem Streben nach glatter Eleganz
Mannichfaltigkeit, aber auch aus grammatischer Düftelei
Künstelei hervorgegangen.

Hierzu gesellt sich

3) die Zunahme der kyklischen Messung, welche we
ihrer leichteren Beweglichkeit gegenüber der isischen d. h. ral

vitätischen dem Zeitgeschmacke mehr entsprach. Es ist
hrscheinlich, dass die sämmtlichen Hexameter der Alexan-
ner, sofern nicht absichtlich der archaische Rhythmus des
roischen Hexameters mit seiner ernsten, ruhigen Würde in
mnen und ähnlichen Gedichten festgehalten wurde, kyklische
ssung haben.

Kyklisch sind jedenfalls die Hexameter der Bukoliker
messen, die nicht wie der homerische aus zwei Tripodien,
ndern aus einer Tetrapodie und einer Dipodie zusammengesetzt
ıd, wenngleich der erste Theil bezüglich der inlautenden Cäsur
m homerischen Hexameter nachgebildet ist. Die Form der
kolischen Poesie hat sich zuerst im Volksleben gebildet, aus
m sie Theokrit herübernahm und veredelte, indem er seiner
ınstpoesie den frischen Naturton und den derben Realismus
s Hirtenlebens gegenüber der überfeinerten und in schwäch-
he Sentimentalität oder in Unwahrheit versunkenen Cultur-
lt zu geben versuchte. Die daktylische Tetrapodie finden wir
der dorischen Lyrik bei Alkman fr. 34 mit einer schliessenden
podie, ebenso die bukolische Cäsur ungewöhnlich häufig in den
exametern der Lyrik, des Dramas und der nicht bukolischen Dichter
s alexandrinischen Zeitalters. Neben dem aus zwei Tripodien
stehenden heroischen Hexameter war also schon in der vor-
exandrinischen Zeit ein aus einer Tetrapodie und einer Dipodie
bildeter Hexameter gebräuchlich, der erst in der alexandrini-
hen Zeit und zwar besonders durch Theokrit in den bukolischen
edichten zur Geltung gelangte. Die Zusammensetzung aus
etrapodie und Dipodie ist ersichtlich aus der vorherrschenden
isur nach dem vierten Fusse, die von den Alten als charakte-
stisch gefühlt und wegen ihrer Häufigkeit in den bukolischen
edichten *βουκολικὴ* genannt wird. Id. 1, 79—83:

> *ἄρχετε βωκολικᾶς, Μῶσαι φίλαι, — ἄρχετ' ἀοιδᾶς.*
> *ἦνθον τοὶ βῶται, τοὶ ποιμένες, — ᾡπόλοι ἦνθον,*
> *πάντες ἀνηρώτευν τί πάθοι κακόν. — ἦνθ' ὁ Πρίηπος*
> *κἤφα· Δάφνι τάλαν, τί τὺ τάκεαι; — ἁ δέ τε κώρα*
> *πᾶσας ἀνὰ κράνας, πάντ' ἄλσεα — ποσσὶ φορεῖται.*

ir werden daher auch anzunehmen haben, dass die Accentuation
ıe andere als im heroischen Hexameter gewesen ist, d. h. dass
i strengem rhythmischen Vortrage ein Hauptictus auf dem
ıften Fusse gelegen hat; im ersten Kolon findet wahrscheinlich
tsprechend dipodischer Ictus statt. Hierdurch sanken die beiden

Hauptcäsuren des heroischen Hexameters zu Nebencäsuren her
dagegen wurde die bukolische Cäsur zur Hauptcäsur erhob
Streng wurde diese Messung jedoch nur in den gesungenen P
thieen eingehalten, in den gesprochenen fand Modification n
dem sprachlichen Gefüge und dem verschiedenen, auf einzel
Wörtern ruhenden Grade des Nachdruckes statt. Gemäss sei
Zusammensetzung aus zwei ungleichen Reihen, von denen
erste den doppelten Zeitumfang hat wie die zweite, und gem
der kyklischen Messung ist der bukolische Hexameter beweg
und weniger feierlich als der aus Tripodieen bestehende ho
rische Hexameter in isischer Messung. Wenn wir nach
Terminologie des Aristoxenus den ganzen Vers als einen π
μέγιστος auffassen, so besteht die Arsis aus den vier ersten,
Thesis aus den zwei letzten Füssen und der ganze Vers tr
daher die Gliederung des diplasischen Rhythmengeschlecht
dem wir ihn wegen der durchgehends kyklischen Messung zu
weisen haben. S. Westphal, Fragm. u. Lehrs. S. 182. Ue
das Verhältniss der Daktylen und Spondeen, die Cäsuren u
die prosodischen Eigenthümlichkeiten hat Carl Kunst de Theoc
versu heroico Lipsiae 1886 auf Grund der statistischen Metho
und nach dem Vorbilde der homerischen Arbeiten von Hart
Ludwich u. A. sorgfältige Untersuchungen gemacht. S. am Schlu
„Excurs 1: der Hexameter des Theokrit.“

Ausser der bukolischen Cäsur bildet die strophische Co
position der als gesungen bezeichneten Theile (im Volksleb
wurden derartige Parthieen wirklich gesungen, die bukolisch
und mimischen Gedichte Theokrits waren aber für die Lect
bestimmt) eine Eigenthümlichkeit Theokrits. Diese melisch
Theile zerfallen nach Analogie der älteren griechischen Lyrik
des Alkman und der Lesbier in isometrische Strophen, die b
weilen (Id. 1 u. 2) auch durch einen gemeinschaftlichen Refr
von einander geschieden werden. Von Bion und Moschos seh
wir ab, da von diesen ebenso wie von Vergil in den Eclogen

*) S. G. Hermann de arte poes. Graec. bucol. Lipsiae 1848, weiter v
folgt von O. Ribbeck, Jahrb. f. class. Phil., Band 75 (1857), S. 64. An manch
Stellen der Eclogen, besonders 3, 90—107, 7, 20—68 (Gesangparthie
liegt eine Symmetrie der Strophen offen am Tage; eine durchgehe
Symmetrie aber als Princip vermag ich nicht zu erkennen, speciell k
ich die von G. Hermann behandelte achte Ecloge nicht für symmetri
componiert halten, wenn er folgendes Schema aufstellt: 4 3 5 4 5 3 3 1
Es ergibt sich hiernach dreimal drei, dreimal vier und dreimal fünf, den

vollständige Symmetrie der Strophen angestrebt scheint,
gstens nur durch gewaltsame Mittel hergestellt werden kann;
Theokr. 1 müssen wir wegen der sehr bedeutenden kriti-
Schwierigkeiten ausser Acht lassen.*) Die strophische
position tritt bei Theokrit nur in den im Volksleben ge-
enen oder als gesungen bezeichneten Parthieen, in dem
en (mimischen) Gedichte und in einigen *ἀγῶνες βουκολικοὶ*
or; die Versuche, auch die vorausgehenden und nachfolgenden
e, überhaupt alle bukolischen Gedichte in Strophen einzu-
en, wie Ahrens wollte, sind verunglückt. Vierzehn tristi-
che Strophen finden sich Theokr. 3, 12 mit Auswerfung
V. 27, denen als Eingang drei distichische Strophen voraus-
n; tetrastichische Strophen 8, 33—60, 63—70, 72—80
Auswerfung von V. 77 *ἁδὺ δὲ χὡ μόσχος γαρύεται, ἁδὺ δὲ*
ῦς; dreizehn pentastichische 2, 58 mit acht vorausgehenden
stichischen, vor einer jeden ein Refrain. In dem mimischen
chte der Adoniazusen hat in dem Liede der *γυνὴ ἀοιδός*
100 zuerst G. Hermann mit geübtem Scharfblick Strophen
unt de arte poes. bucol. 1848, S. 11, wir können jedoch
r Ansicht (664466) nicht beitreten. Es sind sieben hexa-
hische Strophen, von denen vier unbeschädigt sind, die
gen sind in der Tradition getrübt, lassen sich aber noch
Sicherheit erkennen. Die ursprüngliche Composition war
nde:

ΓΥΝΗ ΑΟΙΔΟΣ.

I. *Δέσποιν', ἃ Γολγώς τε καὶ Ἰδάλιον ἐφίλασας* 100
Αἰπεινάν τ' Ἔρυκα, χρυσῷ παίζοισ' Ἀφροδίτα,
Οἷόν τοι τὸν Ἄδωνιν ἀπ' ἀενάω Ἀχέροντος
Μηνὶ δυωδεκάτῳ μαλακαίποδες ἄγαγον Ὧραι.
Βάρδισται μακάρων Ὧραι φίλαι, ἀλλὰ ποθειναί
Ἔρχονται πάντεσσι βροτοῖς αἰεί τι φορεῦσαι. 105

II. *Κύπρι Διωναία, τὺ μὲν ἀθανάταν ἀπὸ θνατᾶς,*
Ἀνθρώπων ὡς μῦθος, ἐποίησας Βερενίκαν,
Ἀμβροσίαν ἐς στῆθος ἀποστάξασα γυναικός·
Τὶν δὲ χαριζομένα, πολυώνυμε καὶ πολύναε,
Ἁ Βερενικεία θυγάτηρ Ἑλένᾳ εἰκυῖα 110
Ἀρσινόα πάντεσσι καλοῖς ἀτιτάλλει Ἄδωνιν.

---

chtet ist dies keine Symmetrie; auch möchte ich bezweifeln, dass
. verschlungene palinodische Perioden gebraucht habe.

S. die Litteratur bei Fritzsche-Hiller Theokrits Ged.[3] Id. 1, besonders
zuheben ist Bücheler, Jahrb. f. cl. Phil. 1860, S. 359.

III. *Πὰρ μὲν ὀπώρα κεῖται, ὅσα δρυὸς ἄκρα φέρονται,*
Πὰρ δ' ἁπαλοὶ κᾶποι πεφυλαγμένοι ἐν ταλαρίσκοις
Ἀργυρέοις, Συρίω δὲ μύρω χρύσει' ἀλάβαστρα.
Εἴδατά θ' ὅσσα γυναῖκες ἐπὶ πλαθάνῳ πονέονται, 115
Ἄνθεα μίσγοισαι λευκῷ παντοῖ' ἅμ' ἀλεύρῳ,
Πάντ' αὐτῷ πετεηνὰ καὶ ἑρπετὰ τεῖδε πάρεστιν.

IV. *Χλωραὶ δὲ σκιάδες μαλακῷ βρίθοντες ἀνήθῳ*
Δέδμανθ'· οἱ δέ τε κῶροι ὑπερπωτῶνται Ἔρωτες, 120
Οἷοι ἀηδονιδῆες ἀεξομένων ἐπὶ δένδρων
Πωτῶνται πτερύγων πειρώμενοι ὄζον ἀπ' ὄζω.
Ὦ ἔβενος, ὢ χρυσός, ὢ ἐκ λευκῶ ἐλέφαντος
Αἰετὼ οἰνοχόον Κρονίδᾳ Διῒ παῖδα φέροντες.

V. *Πορφύρεοι δὲ τάπητες ἄνω, μαλακώτεροι ὕπνω,* 125
Ἁ Μιλατὶς ἐρεῖ χὠ τὰν Σαμίαν κάτα βόσκων,
Ἔστρωται κλίνα τῷ Ἀδώνιδι τῷ καλῷ ἁμά·
Τὰν μὲν Κύπρις ἔχει, τὰν δ' ὁ ῥοδόπαχυς Ἄδωνις, •
Ὀκτωκαιδεκέτης ἢ ἐννεακαίδεχ' ὁ γαμβρός·
Οὐ κεντεῖ τὸ φίλημ', ἔτι οἱ πέρι χείλεα πυῤῥά. 130

VI. *Νῦν μὰν Κύπρις ἔχοισα τὸν αὐτᾶς χαιρέτω ἄνδρα·*
Ἀῶθεν δ' ἄμμες νιν ἅμα δρόσῳ ἀθρόαι ἔξω
Οἰσεῦμες ποτὶ κύματ' ἐπ' ἀϊόνι πτύοντα,
Λύσασαι δὲ κόμαν καὶ ἐπὶ σφυρὰ κόλπον ἀνεῖσαι
Στήθεσι φαινομένοις λιγυρᾶς ἀρξώμεθ' ἀοιδᾶς. 135

. . . .

VII. *Ἕρπεις, ὦ φίλ' Ἄδωνι, καὶ ἐνθάδε κεἰς Ἀχέροντα*
Ἡμιθέων, ὡς φαντί, μονώτατος· οὔτ' Ἀγαμέμνων
Τοῦτ' ἔπαθ', οὔτ' Αἴας ὁ μέγας βαρυμάνιος ἥρως,
Οὔθ' Ἕκτωρ Ἑκάβας ὁ γεραίτερος εἴκατι παίδων.
Ἵλαθι νῦν, φίλ' Ἄδωνι, καὶ ἐς νέωτ' εὐθυμήσαις.
Καὶ νῦν ἦνθες, Ἄδωνι, καὶ ὅκκ' ἀφίκῃ, φίλος ἥξεις.

Zunächst haben wir V. 140—142 ausgeworfen:

οὐ Πατροκλῆς, οὐ Πύῤῥος ἀπὸ Τροίας ἐπανελθών,
οὔθ' οἱ ἔτι πρότερον Λαπίθαι καὶ Δευκαλίωνες,
οὐ Πελοπηϊάδαι τε καὶ Ἄργεος ἄκρα Πελασγοί.

Es ist dies eine ungeschickte und das schöne Gedicht durch Ueberladung schändende Tautologie, welche zu den drei voraus-gehenden Beispielen noch sechs, sage sechs unpassende hinzu-fügt und den Eindruck schwächt. Sodann musste in der dritten Strophe ein Vers gestrichen werden, wahrscheinlich 117

ὅσσα τ' ἀπὸ γλυκερῶ μέλιτος τά τ' ἐν ὑγρῷ ἐλαίῳ,

doch verkennen wir nicht, dass auch eine and[illegible] W[illegible]hl möglich ist. In der sechsten Strophe fehlt ein Vers, wie wir gl[illegible] n, am Schluss,

wo wir Zeichen gesetzt haben. — Längere als heptastichische Strophen lassen sich nicht nachweisen. Die meisten Sangparthieen gehören in die Klasse der *μεταβολικά*, wie die von Hephästio p. 75 W. erwähnten vierzehnstrophigen Gedichte Alkmans. Es sind dies uralte Formen des Volkslebens, die in die litterarische Poesie übergegangen sind.

V. Der Hexameter des Nonnos.

Von Prof. Dr. A. Ludwich.

Nach unvergleichlicher Blüthe und um so fühlbarerem Verfall erhob sich die epische Dichtung der Griechen während der langen Zeit ihres allmählichen Absterbens noch zweimal zu regerer Lebensäusserung, beidemal auf dem nämlichen fremden Boden, in Aegypten: zuerst unter dem belebenden Schaffenseifer der noch jugendfrischen Philologie und einige Jahrhunderte später unter dem verknöcherten Formalismus und der strengen Dressur der greisenhaft gewordenen asiatischen Rhetorik. Zwei Afrikaner sind, soviel wir wissen*), in beiden Epochen die Hauptrepräsentanten und Stimmführer dieser Epigonenpoesie gewesen: Kallimachos von Kyrene und Nonnos von Panopolis in Oberägypten. Wie trümmerhaft auch das alexandrinische Epos auf uns gekommen ist, es reicht doch hin, um uns zu lehren, dass die zu staunenswerther Feinheit ausgebildete formale Technik der Nonnianer keineswegs ein Originalproduct ihres eigenen Kunstsinnes ist, sondern in vielen und bedeutsamen Stücken nur die starren Consequenzen darstellt, welche die rhetorisch geschulten Dichter des Nonnischen Kreises aus den mehr oder weniger deutlich hervortretenden Kunstregeln ihrer alexandrinischen Vorfahren aus der Ptolemäerzeit zu ziehen sich vorgesetzt hatten**). Wenn

*) Hermann Orph. p. 690: 'Magno enim et illustri carmine viam praeire debuit is, quem omnes, veluti novum quemdam Homerum, exprimendum sibi ducerent.'

**) Es ist unrichtig, was der russische Staatsrath Ouwaroff in seiner 1817 Goethe gewidmeten, übrigens noch heute lesenswerthen Schrift 'Nonnos von Panopolis der Dichter' S. 4 ausspricht: 'Nonnos, der letzte der Epiker, hauchte einen fremden Geist den epischen Formen ein und hob den Versbau zum höchsten Grad der Künstlichkeit empor.' Weder nach Form noch Inhalt waren die Dionysiaka den damaligen Griechen etwas Fremdes. Allerdings haben erst neuere Untersuchungen in weiterem Umfange erwiesen, in wie hohem Grade Nonnos mit seinen Kunstprincipien in den alexandrinischen Doctrinen der vorchristlichen Zeit wurzelt. Vgl. R. Volkmann Commentationes epicae p. 6. W. Meyer Zur Geschichte des griech

dieser Gesichtspunkt stätig im Auge behalten wird, so k
keinerlei Schaden daraus erwachsen, dass ich mir hier (aus r
äusseren Gründen) die Beschränkung auferlege, den Nonnisc
Hexameter allein für sich zu betrachten, auf seine historis
Entwickelung aber nicht näher einzugehen. Was an metrisc
Eigenthümlichkeiten desselben seit G. Hermanns bahnbrechen
Abhandlung über das Alter der Orphischen Argonautika n
und nach, besonders in dem letztvergangenen Jahrzehnt,
erfreulich wachsender Rührigkeit und zunehmender Umsicht a
gedeckt worden ist, soll — das ist meine Absicht — in
drängter Kürze dargelegt werden. Alle Details, namentlich
Ausnahmen der gegebenen Regeln, aufzuführen und jeden einzel
Anhänger der Schule gleichmässig zu berücksichtigen, verbie
sich demnach von selber*).

Für den epischen Vers bestand von Alters her die Freih
in jedem Fusse den Daktylus durch einen Spondeus vertre
lassen zu dürfen. Davon nahm Nonnos nach dem Vorga
einiger älterer Dichter den fünften Fuss grundsätzlich aus, u
ihm schlossen sich Musäos, Christodoros, Johannes von G
Paulus Silentiarius u. A. an (nicht Tryphiodoros und Kollutho
bei ihnen ist infolge dessen der einstmals so beliebte 'vers
spondiacus' eine durchaus unzulässige Versform**). Pau
Silentiarius ging in seinen 'Beschreibungen' sogar noch ei
Schritt weiter, indem er den Spondeus auch aus dem dritt

und des latein. Hexam. (Sitzungsber. der philos.-philol. Classe der ba
Akademie 1884) S. 1003 u. A.

*) Nur die Nonnos-Litteratur in engerem Sinne werde ich bei je
einzelnen Punkte möglichst vollständig angeben. Da sie in den a
meisten Fällen auch für die Nachahmer die entscheidenden Gesichtspu
festgestellt und direct oder indirect näher präcisirt hat, so schien es
für den gegenwärtigen Zweck genügend, in der Regel nur das, was No
angeht, zu erwähnen. Für Musäos und Christodoros besitzen wir sorgfäl
Einzeluntersuchungen von L. Schwabe (De Musaeo Nonni imitatore l
Tubingae 1876), A. Scheindler (Zeitschr. für die österr. Gymn. 1877 S.
bis 181) und Fr. Baumgarten (De Christodoro poeta Thebano. Bonnae 1
Die Psalmen des Apollinarios (vgl. Fr. Ritter De Apollinarii Laodiceni
bus metricis. Episcopii 1877) lasse ich ebenso wie manches andere Pro
(z. B. das γένος Πινδάρου: s. Rhein. Mus. XXXIV 357 ff.) aus bestim
Gründen hier absichtlich bei Seite.

**) E. Gerhard Lectiones Apollonianae p. 200 und 203. C. W. M
De cyclo Graecorum epico p. 147 und meine Dissertation De hexam
poet. Gr. spondiacis p. 14.

Fusse völlig verbannte*). Zeigt sich schon hierin eine starke Einschränkung der gewichtigeren Taktformen**), so tritt dieselbe noch viel entschiedener und auffälliger in der Thatsache hervor, dass die genannten Epiker (ausser Paulus) höchstens **zwei** Spondeen neben einander, und auch diese nur im **zweiten und dritten** Fusse, d. h. in der Cäsurstelle, dulden***). So kam es, dass die 32 Versformen, welche durch Wechsel zwischen Daktylus (*d*) und Spondeus (*s*) möglich sind und die in den Homerischen Gedichten alle noch vollzählig vorkommen, von den strengeren Nonnianern auf 9 (von Paulus auf 6) reducirt wurden†), deren Frequenz aus folgender Liste ersichtlich wird:

	Nonnos Dionysiaka					Nonn. Metaph.	Musäos	Paulus Silent.	
	I	II	III	IV	V			S. Soph.	Amb.
ddddds	188	272	195	175	225	1294	124	272	79
dsddds	131	153	98	114	151	774	67	294	97
dddsds	81	105	52	65	98	424	44	101	36
dsdsds	48	79	41	28	53	253	19	116	37
sdddds	52	59	28	45	53	524	49	69	21
sddsds	20	25	19	10	25	190	21	24	5
ddsdds	10	12	6	19	13	91	13	—	—
sdsdds	2	4	2	4	2	51	3	—	—
dssdds	2	3	3	3	1	24	3	—	—

*) Vgl. meine Beiträge zur Kritik des Nonnos S. 46.

**) Auch hierauf hat zuerst G. Hermann den Blick hingelenkt (Orph. p. 690. Elem. doctr. metr. p. 334), begnügte sich aber freilich mit der allgemeinen Andeutung: 'Nonnus, seu quisquis alius melioris disciplinae auctor fuit, spondeorum pondus cum dactylorum volubilitate commutavit.'

***) Ausnahmen in meinen Beiträgen S. 43 ff., wo ich auch darauf hingewiesen habe, dass die Regel, welche zuerst von Gerhard Lect. Apoll. p. 200 aufgestellt und vollkommen richtig präcisirt wurde (vgl. Wernicke Tryphiod. p. 39. Struve De exitu versuum in Nonni carm. p. 18. Volkmann Comment. ep. p. 24 und im Philologus XV 317), später oft zu enge gefasst und daher mehrfach gemissbraucht worden ist (vgl. Jahrb. f. Philol. 1878 S. 238 und Aristarchs Homer. Textkritik II 257).

†) Bei Musäos ist zweimal fälschlich die Form *ssddds* statt *sdddds* und *dsddds* überliefert, Vs. 272 und 342, wo auch aus anderen Gründen Verderbung angenommen werden muss. Dass Christodor je einmal *ssddds* (Vs. 72) und *sssdds* (Vs. 145) gewagt habe, hält Baumgarten p. 28 wohl mit Recht für sicher (vgl. p. 23). Tryphiodoros gehört nicht zu den strengen Nonnianern: sein kleines Epos enthält nicht blos die 9 Nonnischen Versformen (*ddddds* 175mal, *dsddds* 153, *sdddds* 85, *dddsds* 74, *dsdsds* 58, *sddsds* 39, *ddsdds* 13, *dssdds* 5, *sdsdds* 4), sondern auch noch 8 andere (*ssddds* 35, *ssdsds* 14, *ddddss* 13, *sdddss* 10, *dsddss* 9, *ssddss* 2,

Es unterliegt keinem Zweifel, dass diese Beschränkun[g]
durch einen natürlichen Entwickelungsprocess veranlasst wor[den]
sind, nämlich durch das fortwährend gesteigerte Ueberhandnehm[en]
der daktylischen Sprachelemente in der epischen Poesie [der]
Griechen. Während bei Homer die Summe der Spondeen [in]
den fünf ersten Versfüssen sich in manchen Gesängen noch [bis]
auf 28 Procent erhebt und nur einmal auf das Minimum [von]
23 Procent sinkt (in der *μάχη παραποτάμιος*), erreicht sie [bei]
Nonnos niemals auch nur dieses Minimum: durchschnittlich [hat]
er sie auf das geringe Mass von 15 bis 16 Procent herabgedrückt
— Lieblingsplätze des Spondeus sind, wie die obige Liste zeigt*)
im Nonnischen Hexameter der zweite und nächstdem der vie[rte]
Fuss; auch der erste Fuss verhält sich nicht gerade ablehn[end]
gegen ihn, wohl aber (abgesehen vom fünften) der dritte, [wo]
der Spondeus verhältnissmässig ausserordentlich selten auft[ritt]
(14mal unter 534 Fällen im ersten Buch, 19mal unter 712 Fäl[len]
im zweiten Buch, 11mal unter 444 Fällen im dritten Buch [der]
Dionysiaka u. s. w.). Dieser Umstand ist wohl zu beacht[en,]
weil er für manche der nachfolgenden Bestimmungen die be[ste]
Erklärung an die Hand gibt.

Woher kommt denn nun aber das auffallend gesteige[rte]
Ueberhandnehmen des Daktylus im epischen Verse der Grieche[n?]
Höchst wahrscheinlich hängt es mit der Abschwächung s[o]
vieler Silbenwerthe, namentlich der Endsilben, zusammen**)
wenigstens stimmt mit dieser Annahme aufs beste die unbestr[eit-]
bare Thatsache überein, dass solche Endsilben in immer grösse[ren]
Mengen für untauglich erachtet worden sind, an jeder beliebi[gen]

sssdds 1, *ssssds* 1). Kolluthos gibt ihm hierin nur wenig nach (*ddddds* ..., *dsddds* 79, *dsdsds* 59, *dddsds* 47, *sdddds* 40, *sddsds* 26, *dssdds* ..., *ddsdds* 10, *sdsdds* 5, dazu *ddddss* 7, *dsddss* 7, *sdddss* 2, *dssds*[s] ..., *sdssds* 1, *ssdsds* 1): vgl. Jahrb. f. Philol. 1881 S. 122. Die Praxis [der] früheren Dichter erhellt aus den von mir in Arist. Homer. Textkr. II 31[.] vorgelegten Tabellen.

*) Vgl. Arist. Hom. Textkr. II 302 ff.

**) Das. S. 329.

***) Das. S. 305 ff. Die bezüglichen Gesetze wurden fast gleichz[eitig] von Is. Hilberg und Aug. Scheindler gefunden: der erstere hat ausführ[lich] darüber gehandelt in seinem Buche „Das Princip der Silbenwägung [und] die daraus entspringenden Gesetze der Endsilben in der griechischen Poe[sie"] (Wien 1879), der letztere in einer inhaltreichen Recension desselbe[n in] der Zeitschr. f. österr. Gymn. 1879 S. 412—442. Auf einige ergänz[ende] Arbeiten wird weiter unten aufmerksam gemacht werden.

les Hexameters eine volle Länge zu repräsentiren. Da
ı episch-daktylischen Verse von Anbeginn die Senkung
nehr für sich beanspruchte als die Hebung, so war es
atürlich, dass die Endsilben und andere abgeschwächte
lemente mehr und mehr in die Arsen gedrängt und da-
die Thesen mit Vorliebe durch Kürzen besetzt wurden,
letzteren ja ohnehin in der griechischen Sprache be-
leichter und zahlreicher als gute Längen zu beschaffen
). Daher kam es, dass nicht allein vocalisch aus-
e kurze Endsilben bei den Späteren für ungeeignet galten,
licher Positionsverlängerung die Thesis eines Spondeus
llen, sondern alsbald auch consonantisch auslautende,
lass sich schliesslich die Abneigung gegen solche Thesen
ıuf die langen Endsilben ausdehnte und diese gleichfalls,
ıuch nicht mit der nämlichen Consequenz, aus der Sen-
ıerausdrängte. Wir werden später sehen, dass nicht ein-
e Arsen den abgeschwächten Endsilben durchweg einen
ewährten Zufluchtsort boten. Was Nonnos anbetrifft, so ist
cenntniss dieses wichtigen allgemeinen Grundgesetzes bei
ɪenso wie bei den übrigen Epikern erst schrittweise auf
'ege verschiedener Einzelbeobachtungen angebahnt worden.
d sich, dass der Spondeus, den Nonnos bekanntlich im
Fusse überhaupt vermeidet, bei ihm im vierten Fusse
ɜ mit einem Wortende schliesst**), es sei denn in Fällen,
ım mitzählen dürfen, wie *καὶ νηοὺς ἐτέλεσσε θεῶν*, *καὶ*
ι φωτῶν D. 5, 62 oder *πρώτῳ ἀεθλητῆρι· τίθει δ' εἰς*
ἀείρας 37, 549 oder *πένθος ἔχων φιλότεκνον ἐμοὺς μὴ*
φονῆας 5, 443 (unerlaubt hingegen ist z. B. *ἧχι φυγὰς*
ν μετανάστης ᾤκεεν ἀνήρ Met. *Δ* 63, wo jetzt richtig
στιος gelesen wird; desgleichen D. 11, 504 *ἄγγελον ἀμητοῖο*,
δὲ σφίγγετο κούρῃ, wie im cod. Laur. steht statt des
ıglichen *δ' ἐσφίγγετο*). Man erkannte weiter, dass der
ıus des zweiten Fusses so wenig wie der des dritten
ıem zweisilbigen oder aus zwei einsilbigen Wörtern be-
darf***): also heisst es *Δ* 244 *ἔρχεο σὸν ποτὶ δῶμα, τεὸς*
τὶν ἀπήμων und 20, 203 *αἰδέομαι καλέων σε ποτὶ κλόνον*,

Bekker Homer. Blätter I 138.
Gerhard p. 148 und 203. H. Tiedke Quaestionum Nonn. specimen
1873) p. 28 ff
Wernicke Tryph. p. 38 f. Tiedke Qu. Nonn. p. 13 f.

ὅττι γυναῖκες, nicht etwa πρὸς, obschon Nonnos dieses a
sonst geflissentlich verschmäht*). Leichte mit muta cum
quida beginnende Wörtchen wurden, ausgenommen ein p
ganz vereinzelte Beispiele, als unfähig befunden, eine vor
gehende vocalisch auslautende kurze Endsilbe für die Senk
eines Spondeus lang zu machen**). Schliesslich ergab sich da
dass alle diese einzelnen Bestimmungen unter das allgeme
Endsilbenverwendungsgesetz der Nonnianer fallen, wonach
abgesehen vom sechsten Fusse, nur noch im ersten, sonst
keinem anderen, frei steht, irgend eine beliebige Schlusssi
als Thesis des Spondeus zu gebrauchen, und selbst im ers
Fusse nicht ohne weiteres; denn die betreffende Silbe muss, f
sie kurz ist, consonantischen Auslaut haben; Verlänger
vocalisch auslautender kurzer Endsilben in der Thesis fin
bei den Nonnianern überhaupt nicht statt***). Monosylla
unterwerfen sich diesem Gesetze ebenfalls†).

Wer diese ängstliche Zurückhaltung der Nonnianer ge
Längungen kurzer Endsilben mit dem viel freieren Gebrau
der älteren Epiker vergleicht, wer damit die allmählich fo
schreitende sichtliche Abnahme des Spondeus im epischen Ve
zusammenhält und endlich auf nahe liegende analoge Ersch
nungen in anderen Sprachen hinüberblickt, wird sich schwerl
der Ueberzeugung verschliessen, dass im Laufe der Zeit
griechischen Silbenwerthe wenigstens im Ausgange der Wör
theilweise in der That an Gewicht verloren haben müss
Neben diesem einen Resultate tritt meiner Ansicht nach
zweites nicht minder offen zu Tage: dass nämlich die A
sprüche der Arsis einerseits und die der Thesis andrerseits s
im Nonnischen Hexameter mit nichten wie 2:2 verhalten, s
dern die der letzteren entschieden höhere sind als die der erster

*) Wernicke a. a. O. Bekker Hom. Bl. I 198.

**) Beiträge z. Kritik des Nonn. S. 12 f.

***) Hilberg S. 96 und 168 ff. Scheindler Recens. S. 421 und 439. A
nahmen sind äusserst selten: 33, 32 οὐκέτι δ', ὡς τὸ πρόσθε, τεαὶ γελόω
ὀπωπαί, auffälliger Α 201 Ἰσραὴλ σὺ πέλεις βασιλεύς, σὺ Χριστὸς ἐπ
χεις, u. a.

†) Näheres hierüber im Rhein. Mus. XXXV S. 506 ff. und nament
in Scheindlers erwähnter Recension S. 414. 422. 424. Gegen den gewö
lichen Gebrauch verstossen z. B. die Verse Λαγαείδην θ' ὃς μοῦνος,
σοφὸς ἔσκε μαχητής 36, 282. καὶ ναέταις πρὶν πάσχα μολεῖν πρὶν βα
ἀνάψαι Ν 1 und wenige andere.

hr als für irgend einen anderen Epiker gilt für einen Non-
ner der Satz: jede Thesislänge gibt auch eine richtige
sislänge ab, aber nicht umgekehrt. Scheint damit die
rschiedenheit der Längen innerhalb des Nonnischen Verses
viesen, so erhebt sich drittens die weit schwieriger zu beant-
rtende Frage, ob die einzelnen Arsen unter sich ver-
hiedene oder ganz gleiche Längen brauchen und ebenso
ederum die einzelnen Thesen unter sich. Jeder, der auch
r die dem ersten Fusse von Alters her eingeräumte und selbst
n Nonnos, wie eben gezeigt wurde, noch deutlich respectirte
snahmestellung in Anschlag bringt, wird principiell geneigt
n, sich für die erstere Alternative zu entscheiden, also Ver-
hiedenheit der Bedürfnisse und der Längen anzunehmen;
merhin aber muss zugegeben werden, dass es doch nicht ganz
bedenklich ist, aus der verschiedenen Stellung gewisser Silben-
uppen innerhalb des Nonnischen Hexameters jedesmal auf
rschiedenen Silbenwerth und verschiedene Ansprüche der ein-
lnen Versstellen zurückzuschliessen, — und zwar aus dem
nfachen Grunde, weil diese Stellung in manchen Fällen gar
cht lediglich durch die Forderungen der Cäsur und der
rigen von rein rhythmischen (nicht metrisch-prosodischen)
rundsätzen abhängigen Verseinschnitte bedingt sein könnte*).
he ich daher jene oben begonnene Darlegung der metrisch-proso-
schen Erscheinungen weiter verfolge, wird es nothwendig sein,
rst diese vom Rhythmus dictirten Verseinschnitte einer näheren
etrachtung zu unterziehen.

Von Anbeginn hat, soviel wir zu erkennen vermögen, im
griechischen Epos durchschnittlich die weibliche (trochäische)
Cäsur den ersten Rang behauptet, nicht, wie Manche glaubten,
die männliche (penthemimeres). Da nun jene im Hexameter
der Nonnianer noch sehr beträchtlich gegen früher an Ueber-
gewicht zugenommen hat**), so lag allerdings der Gedanke nahe
genug, auf diesen rhythmischen Grund die bereits hervorgehobene,
äusserst sparsame Verwendung des Spondeus im dritten Fusse
in erster Linie zurückzuführen. Nichts desto weniger geht dies
nicht wohl an, weil bei den Nonnianern im dritten Fusse die

*) Vgl. Baumgarten p. 35ff. W. Meyer S. 1007f.

**) Auf das erhebliche Zurücktreten der männlichen Cäsuren bei den
Nonnianern wies zuerst Hermann Orph. p. 691 und 696 hin. Vgl. ferner
Volkmann Commentat. ep. p. 10. Tiedke Qu. Nonn. p. 2.

Anzahl der männlichen Cäsuren eine viel grössere ist als
der Spondeen, beide demnach in einem viel zu entschied
Missverhältnisse zu einander stehen, als dass jener Erkläru
grund richtig sein könnte. Im ersten Buche der Dionys
finden sich immer noch 102 männliche neben 432 weibli
Cäsuren, hingegen nur 14 dritte Spondeen, im zweiten B
126 männliche neben 586 weiblichen Einschnitten, doch nu
dritte Spondeen, in dem Epyllion des Musäos 67 männl
neben 276 weiblichen Einschnitten, aber nur 19 dritte Spond
in der Ekphrasis des Christodoros 109 männliche neben
weiblichen Cäsuren, jedoch nur 25 dritte Spondeen, u. s. w.
mahnt zur Vorsicht bei der Beurtheilung der rhythmischen
flüsse im Nonnischen Versbau*). — Uebrigens galt es in die
Dichterkreise als streng verpönt, einen Hexameter ohne C
im dritten Fusse zu bilden, was mehrere der älteren Epiker
und da gewagt hatten**). Hieraus folgt, dass die Nonnianer
nothwendigen Verseinschnitt (Cäsur) ausschliesslich den
dritten Fusses anerkannten: alle übrigen sind nur accid
tieller Natur (Diäresen), trotzdem auch sie unter Umstän
recht strengen Kunstregeln unterliegen. Ich werde diese
schnitte im Folgenden mit den Namen Arsisdiärese (hi
der Hebung), trochäische Diärese (nach der ersten daktylis
Senkung) und podische Diärese (am Ende eines Fusses)
einander unterscheiden.

Im Allgemeinen liebt der Nonnische Vers es nicht,
die Hemistichien durch Nebeneinschnitte gar zu sehr zersplit
werden. Er bevorzugt infolge dessen Wörter von grösse
Umfange und meidet nach Möglichkeit jede Anhäufung
Monosyllaben oder anderen kurzen Wörtern***). Als gera
unerträglich wurde von jeher die trochäische Diärese
vierten Fusses empfunden†), weshalb denn auch die N

---

*) Volkmann Comm. ep. p. 16: „Sed ut breviter dicam, profecti [frequentes dactyli] ex ipsis caesurae legibus, quas Nonnus sibi impo — Der vierte Spondeus ist häufig genug bei Nonnos, noch häufige sogen. „bukolische Cäsur": warum fallen beide niemals zusammen? befriedigende Antwort hierauf gibt wohl ohne Zweifel weit eher die Q titäts- als die Cäsurenlehre.

**) Gerhard Lect. Apoll. p. 199. Tiedke Qu. Nonn. p. 8.

***) Beiträge z. Kritik d. Nonn. S. 37. Scheindler Zeitschr. f. öst. (1877 S. 167. W. Meyer S. 1007.

†) Hermann Orph. p. 696. Volkmann Comm. ep. p. 11.

er Wortende an dieser Stelle des Daktylus nur unter milden Umständen*) bisweilen zuliessen (Mus. 213 καί μιν εύων, οὐκ ὀψὲ δύοντα Βοώτην nach Homer Od. ε 272 Πληιάδας ὁρῶντι καὶ ὀψὲ δύοντα Βοώτην. Tryph. 54 ἀλκὴν πατρὸς νε, νέος περ ἐὼν πολεμιστής nach Homer Il. κ 549 μιμνάζειν νηυσί, γέρων περ ἐὼν πολεμιστής) oder doch so wenig wie lich fühlbar zu machen suchten**): Nonn. D. 1, 57 ἀστεμφὴς ντος· ἰδὼν δέ μιν ἢ τάχα φαίης. 475 δώσω σοὶ τόδε ον· ἐγὼ δ' ἐς Ὄλυμπον ὁδεύσω. 2, 40 ἠιόνες, σείοντο μυχοί, ὀλίσθανον ἀκταί. Präposition und Conjunction***) lehnen hier an das folgende Wort ebenso eng an wie dort die litika an das vorhergehende†): von einer eigentlichen Diä- kann also weder in diesen noch in allen ähnlichen Fällen s gespürt werden. — Unter den noch übrig bleibenden drei häischen Diäresen macht sich nur bei der des zweiten es deutlich ein gewisses Masshalten und eine etwas gestei- Vorsicht bemerkbar††). Der Trochäus wird hier sehr un- durch ein mehr als zweisilbiges Wort gebildet, gleichviel lasselbe spondeisch oder daktylisch beginnt, ein Proparoxy- n†††) (χαιτήεντα λέοντα — 2, 655) oder ein anders betontes t ist*†) (τοξευτῆρος Ἔρωτος — 5, 139. ἠὲ περισσὸν ἔχοιεν 38). Auch pflegt auf diese zweite trochäische Diärese nicht ig ein iambisches Wort (mit männlicher Cäsur) zu folgen, gstens geht ihm dann gewöhnlich ein eng anschliessendes

---

*) Dazu rechnen diese Dichter, was hier ein für allemal bemerkt sein ausser der directen Entlehnung namentlich die rhetorische Figur der hora.

**) Tiedke Qu. Nonn. p. 39. Vgl. Rhein. Mus. XXXV 510.

***) Anders als καὶ hat die Conjunction δὲ bekanntlich einen viel stär- Zug zu dem vorangehenden als zu dem nachfolgenden Worte; daher eb Nonnos 6, 366 sicherlich οὔπω μῦθος ἔληγε, φόβος δ' ἐβιήσατο ν, aber nicht (wie der cod. Laur. hat) δὲ βιήσατο Hermann Orph. 6. Tiedke a. a. O.

†) Die Regel „encliticorum disiunctio nunquam toleranda" (Gerhard Apoll. p. 137) hat allgemeine Giltigkeit, erstreckt sich aber nicht elbständig betonte Bisyllaba, wie 1, 118 ἀλλὰ πόθεν μεθέπεις ‖ τινὰ ένον; — zeigt.

††) Volkmann Comm. ep. p. 11. Offenbar steht diese Erscheinung unter Einflusse derselben Motive, welche die trochäische Diärese aus dem n Fusse verbannten.

†††) Fleckeisens Jahrb. 1874 S. 453 ff.

*†) W. Meyer S. 980 u. 1004.

trochäisches Wort voran oder zwei Monosyllaba, die dessen Stelle vertreten*) (*μισθὸν ἔχοις, ἀμφὶ λίθῳ, καὶ σὺ φίλη* u. dgl.).

Eine Arsisdiärese verträgt principiell jeder der sechs Versfüsse, aber nicht in gleicher Ausdehnung, am wenigsten der sechste**), wo Nonnos dann *δέ, γάρ, μέν* oder nach älteren Mustern ein kräftiges Nomen folgen lässt (*ὡς Σάτυρος δέ, οὐ δύναμαι γάρ, μητίετα Ζεύς, οὐρανίη φλόξ*), auffälligerweise jedoch kein Enklitikon (von der Nonnischen Regel abweichend schliesst z. B. Musäos 76 mit *νέην ἰδανήν θ' ἁπαλήν τε*, Paulus Sil. Amb. 150 mit *ἀλλὰ τὸ μέν που*). Kolluthos hat diese letzte Diärese ganz und gar vermieden.

Die podische Diärese nach daktylischem Takt (auf den spondeischen komme ich später zurück) ist nur in einem einzigen Falle grundsätzlich ausgeschlossen, nämlich in der Mitte des Hexameters, und hier nach altem, wohlbegründetem Kunstgesetz, da diese Diärese den Vers unerträglich in zwei gleiche Hälften zerhacken würde. Vereinzelte Beispiele, wie *Βάκχου διςσοτόκοιο, ‖ τὸν | ἐκ πορὸς ὑγρὸν ἀείρας* 1, 4 oder *ποικίλον εἶδος ἔχων, ‖ ὅτι | ποικίλον ὕμνον ἀράσσω* 1, 15 können nicht als eigentliche Ausnahmen gerechnet werden***), lehren vielmehr, was auch im Uebrigen von grosser Wichtigkeit ist, dass nicht jeder beliebige Wortschluss zugleich eine fühlbare Diärese schafft.

Eben deshalb ist die Interpunction für die richtige Beurtheilung der Diäresen durchaus nicht ganz gleichgültig. Damit man sich schnell über die Interpunctionsstellen innerhalb des heroischen Verses orientire, lege ich folgende summarische Frequenzliste vor:

Homer†) Ilias *α* (611 Verse)

1 2 3 4 5 6

3 11 43 52 3 1 86 65 · 28 · 78 1 1 1 · 425

Homer Ilias *ω* (804 Verse)

1 2 3 4 5 6

11 18 61 49 4 · 97 101 · 38 · 129 · 1 · · 551

*) Tiedke Hermes XIII 64. Meyer S. 980 u. 1004.

**) J. Th. Struve De exitu versuum in Nonni carminibus (Königsberg 1834) und besonders E. Plew in Fleckeisens Jahrb. 1867 S. 847 ff.

***) Ebensowenig *οὐ βοῒ χερσαίῳ ‖ τύκον εἴκελον εἰνάλιος βοῦς* 1, 100 oder *μέλλεν ἔτι κρατέειν ‖ Διὸς ἔντεα* — 1, 363: s. Tiedke Qu. Nonn. p. [illegible]

†) Nach Bekkers erster Ausgabe. Vgl. Gerhard Lect. Apoll. p. 207 ff. Hartel Hom. Stud.[2] S. 94.

Homer Odyssee α (444 Verse)

1/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 2/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 3/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 4/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 5/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 6/— | ⏓ |

4 20 36 26 4 2 40 53 · 11 · 49 · 1 · 1 306

Nonnos*) Dionys. I (534 Verse)

1/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 2/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 3/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 4/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 5/— | ∪ | ∪ ‖ 6/— | ⏓ |

1 10 16 24 · · 11 87 2 2 · 72 3 · 3 · 236

Musäos**) (343 Verse)

1/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 2/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 3/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 4/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 5/— | ∪ | ∪ ‖ 6/— | ⏓ |

· 7 8 7 2 · 14 49 5 1 · 29 1 · · · 259

Paulus Silent.***) S. Sophia I (277 Verse)

1/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 2/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 3/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 4/— | ∪ ⁻|⁻ ∪ ‖ 5/— | ∪ | ∪ ‖ 6/— | ⏓ |

1 8 21 19 · · 1 50 · 7 · 47 · 2 4 · 178

Weist die Liste auch bisweilen Interpunction hinter dem dritten Fusse nach, so wird man bei näherer Prüfung der in Betracht kommenden Stellen (z. B. Nonn. D. 1, 132 *ἅρπαγι καὶ πλωτῆρι καί, ὡς δοκέω, παρακοίτῃ.* 447 *αὐτῇ ὁμοῦ σύριγγι καί, ἣν ἐθέλῃς, ἅμα ποίμνῃ.* Mus. 123 *ξεῖνε, τί μαργαίνεις; τί με, δύσμορε, παρθένον ἕλκεις;*) leicht empfinden, wie wenig in einzelnen Fällen unsere heutige Art zu interpungiren den Intentionen der Alten entsprechen mag (dasselbe gilt u. a. von Paul. Sil. S. Soph. 1, 18 *εἴξατέ μοι Ῥώμης Καπετωλίδες, εἴξατε, φῆμαι.* 180 *ἴομεν, ἐν τεμένεσσι θεὸν δ' ὑμνήσατε, μύσται*). Bringt man solche Stellen in Abzug, so bleibt immer noch genug des Lehrreichen in dieser Liste übrig: sie zeigt unzweideutig, dass kein einziger Einschnitt innerhalb des Verses, so bedeutend er sein mag, auch nur entfernt heranreicht an die Bedeutung des Versendes; dass, obwohl die Haupteinschnitte zugleich auch die Hauptinterpunctionsstellen sind, doch der Wortschluss sich keineswegs unter allen Umständen gleich zur Interpunctionsstelle eignet (man achte z. B. auf den fünften Fuss†)) und dass folglich die

---

*) Nach Köchly. Vgl. Gerhard p. 220. Volkmann Comment. ep. p. 39: 'vitiosa erit [interpunctio] in media secunda et quarta thesi, nec non post secundum, tertium et quintum dactylum. In thesi primi dactyli saltem non est venusta. Et Nonnus quidem has leges accurate observavit'.

**) Nach Dilthey. Vgl. Scheindler Zeitschr. f. öst. Gymn. 1877 S. 169.

***) Nach Gräfe.

†) Nikanor zu Hom. β Od. 77 *οὐδέποτε ὁ εἰκοστὸς χρόνος τοῦ ἡρωικοῦ στιγμὴν ἐπιδέχεται.* Vgl. G. Rauscher De scholl. Homericis ad rem metr. pertinentibus (Argentor. 1886) p. 29.

Verseinschnitte einen sehr verschiedenen Werth haben, den ringsten durchschnittlich wohl diejenigen, welche in näch Nähe des Versendes oder der Cäsur oder der ungemein be zugten „bukolischen“ Diärese gefunden werden*). Dies ist muthlich der Grund, warum ein viersilbiges oder noch läng Wort ungern mit dem zweiten Fusse endigt (*εἰ δὲ Διὸς λ αἷμα* oder *δώσω διπλόα δῶρα* klang besser als *ἢ γὰρ ὀϊ ἄνδρα* oder *πόλλ' ἐπικάμπυλα κᾶλα*): der Schluss eines läng Wortes fällt gewichtiger ins Ohr als ein selbständiges dal lisches Wort und würde die Wirkung der gesetzmässigen Cä beeinträchtigen**).

Sehr viel kommt nun für den wohllautenden Rhythmus Hexameters auf glückliche Vertheilung der Diäresen Im Allgemeinen, das empfinden ja selbst wir noch, gereicht wiederholte Aufeinanderfolge gleicher Einschnitte dem V nicht zum Vortheil; besser ist es, wenn einige Abwechsel eintritt. Dass aber in dieser Beziehung nicht einmal an ei Nonnos allzu hohe Ansprüche erhoben werden dürfen, bew seine Behandlung der podischen Diäresen***). Nach folgen Mustern gebildete Verse:

βουκόλος | αὐχένα | δοῦλον ‖ Ἔρως ἐπεμάστιε | κεστῷ 1, 80
μητέρι | βόστρυχα | ταῦτα ‖ κομίσσατε, | κυκλάδες | αὖραι 1, 133

*) Sie sind an den genannten Stellen nicht allzu zahlreich: z. B. den einsilbige Wörter jeder Art grundsätzlich aus der dritten und sech Arsis verbannt (Rhein. Mus. XXXV 506), meist auch aus der er Thesis des dritten Daktylus (das. S. 509) sowie aus der zweiten Th des zweiten und vierten Daktylus (S. 511).

**) W. Meyer S. 980. 983. 1004. Es liegt auf der Hand und bra nach den obigen Darlegungen nicht noch besonders ausgeführt zu wer dass die Wortgrösse ebenso wie die Wortform für einen Dichter N nischer Schule von höchster Wichtigkeit war. Einiges, was ebend weist, wird später berührt werden. Vgl. Meyer S. 1007 ff. Ebenso erklär ist es, dass durch die festen Gesetze für Material, Aufbau und Glieder des Hexameters ganze Wortgruppen auf bestimmte Plätze gewi wurden. Doch harrt hier noch manche einzelne Thatsache ihrer näh Aufklärung, z. B. die, warum Kolluthos Amphibrachen (*ἔτικτεν, ἀνε* ausschliesslich am Ende der beiden Hemistichien hat (Fleckeisens Ja 1881 S. 120).

***) Vgl. die alte metrische Regel bei Gellius (18, 15): „primos d pedes, item extremos duos habere singulos posse integras partes orati medios haut umquam posse, sed constare eos semper ex verbis aut di aut mixtis atque confusis“.

ἠέρος | ἄβροχος | ὄρνις ‖ ἐλούσατο | γείτονι | πόντῳ 1, 286
ἄζομαι | αὐχένα | γαῦρον ‖ ἀγήνορος | Ἰαπετοῖο 1, 384

l bei ihm gar nicht so ungewöhnlich. Auch ein trochäisch
heilter Vers wie dieser

μαζὸν | ὑποκλέπτοντα ‖ λεοντοβότοιο | θεαίνης

ngt, obwohl er drei gleiche Einschnitte hat, dem Ohre eines
nnianers gut, — man meint, weil die trochäischen Diäresen
h hier auf den ersten, dritten und fünften Fuss d. i. auf die
geraden Takte beschränken und durch das Dazwischentreten
 geraden Takte in gebührender Entfernung von einander ge-
lten werden. Allein es kommt doch auch mehrfach trochäische
ärese in zwei sich folgenden Versfüssen vor, z. B.

ἄζυγα ταῦρον | ἔχουσα ‖ μετ' αἰθέρα πόντον | ὁδεύει 1, 98

d, wenngleich allerdings selten, sogar in dreien:

νεκρὸν | ἄθαπτον | ἄδακρυν ‖ ὀλωλότα καὶ σὲ | νοήσω 10, 107.

nem noch weiteren Umsichgreifen dieser Diärese setzte der
rte Fuss, wie wir bereits wissen, ein Hinderniss entgegen.
lt man sich nun diese Erscheinungen gegenwärtig und nimmt
ch die folgenden hinzu, welche als Beispiele gehäufter Arsis-
iresen dienen mögen:

καὶ δολόεις | Βορέης ‖ γαμίῃ | δεδονημένον αὔρῃ 1, 69
μὴ πλωτὴν | Κρονίδης ‖ τελέει | χθόνα; μὴ διὰ πόντου 1, 95
ἀλλὰ Θέτις | βυθίῃ ‖ διερὸν | δρόμον ἡνιοχεύει 1, 99

wird man leicht die Wahrnehmung machen, dass allen Diä-
en gegenüber der erste Halbvers verhältnissmässig grosse
eiheiten geniesst: die Hauptbeschränkungen fallen erst in
ı zweiten Halbvers*). Hier ist an einer Stelle die trochäische
ärese strenger als sonst irgendwo gemieden worden und hier
 auch die Sphäre für die wichtigsten Gesetze, welche den
siseinschnitt betreffen.

Diese Gesetze lauten: 1) Hat ein Hexameter männliche
sur, so muss entweder in der Mitte oder am Ende des
erten Fusses eine Diärese folgen**), jedenfalls weil bei der

---

*) Hermann Elem. doctr. metr. p. 344: „Nam circa finem versus, ut
pe monuimus, cultiorem ac nitidiorem decet numerum esse, remissis
ı viribus, et aure finito versu sonum quasi retinente aliquamdiu".

**) Volkmann Comm. ep. p. 8 ff. Tiedke Qu. Nonn. p. 2 f. W. Meyer
992 ff. Regelrecht gebaut sind also Verse wie 2, 8 *Κάδμος Ἀγηνορίδης ‖
ος αἰπόλος· | ἀπροϊδὴς δέ* oder 2, 66 *οὐδὲ Τυφαονίης ‖ παλάμης | νωμήτορι
κῷ.*

Theilung durch die Penthemimeres das zweite Hemistichium lang erschien, als dass es ohne Hilfspause bequem hätte ge- sprochen werden können. Diese Unselbständigkeit charakteris die männliche Cäsur im Nonnischen Hexameter als blosse Nebe cäsur: für sich allein kann sie nicht bestehen; sie braucht not wendig eine Stütze, deren die weibliche Cäsur nicht bedarf. Au nahmen von der Regel gibt es nur verschwindend wenige, z. *ἡ δὲ πανημερίη ‖ καὶ παννυχίη πέλας ἱστοῦ* 24, 250. *ἠύκομ Μαρίη ‖ καὶ δαινυμένου βασιλῆος M* 13. — 2) Im Uebrig sind in der zweiten Hälfte des Verses zwei oder gar dr unmittelbar nach einander folgende Arsisdiäresen thu lichst zu meiden, und zwar nicht bloss nach männlicher, sonde auch nach weiblicher Cäsur*). Versausgänge wie *λιπὼν πόλ εἰς πόλον ἔστη — σκολιὸν στρατόν· ὧν ὁ μὲν αὐτῶν — ἔχ δρόμον· ἃ μέγα θαῦμα — ἕλικα δρόμον· οὐ γὰρ ἐάσω — κα ἣν ἐθέλῃς, ἅμα ποίμνῃ — φέρων χάριν· εἰ δέ ποθ' εὕρω ἀπὸ χθονίων δὲ βελέμνων* dürfen aus den bereits angedeutete Gründen zwar nicht als directe Verstösse gegen die Regel a gesehen werden, legen aber doch, zumal sie ziemlich oft wiede kehren, im Vereine mit einigen wirklichen Ausnahmefällen** für eine in diesem Punkte etwas laxere Praxis Zeugniss ab. - 3) Verboten ist Arsisdiärese im fünften Fusse nach vora gehender männlicher Cäsur***). Eine Verletzung dieser Reg findet statt in den beiden unter 1. citirten und in sehr wenige anderen Beispielen, die sich meistens leicht entschuldigen lasse (Mus. 46 *οἱ μὲν ἀφ' Αἱμονίης, οἱ δ' εἰναλίης ἀπὸ Κύπρου*. Jo Gaz. I 132 *Μουσοτόκος Σοφίη, καὶ μαρμαρέης σέβας ἄλλης*).

Ziehen wir das Resultat der bisherigen rhythmischen Be obachtungen, so ergiebt sich deutlich, dass im Allgemeinen di Verseinschnitte nach langer Endsilbe nicht bloss naturgemäs hinter den trochäisch-daktylischen bedeutend zurückblieben, son dern auch viel strenger behandelt wurden als diese. Ganz be sonders tritt dies bei der podischen Diärese hervor. Während wie wir sahen, der Daktylus sie nach jedem Fusse ausser den

*) Volkmann Comm. ep. p. 12. Tiedke Qu. Nonn. p. 15 ff. Herme XIV 225. 229. W. Meyer S. 987 ff.

**) Recht auffällig ist 7, 121 *πέμπτος ἐπεντύνει ‖ Σεμέλῃ | φλογεροὺς ὑμεναίους*. Tiedke p. 23.

***) Tiedke S. 8. Meyer S. 980. 991. 1005. Der fünften Arsisdiärese geht also weibliche Cäsur voran (Meyer S. 987).

itten zulässt, verhält sich der Spondeus durchweg äusserst blehnend gegen sie mit einziger Ausnahme des ersten Taktes*). iese gänzlich ungleichmässige Haltung der rhythmischen Gesetze egenüber kurzem und langem Auslaut ist der beste Beweis afür, dass bei der Beurtheilung des Nonnischen Versbaues nicht ie Cäsurenlehre, sondern vielmehr die Quantitätslehre in den ordergrund zu treten hat.

Dieselbe wurde oben unterbrochen, nachdem festgestellt orden war, dass im Nonnischen Hexameter Endsilben, von elcher Beschaffenheit sie auch immer sein mögen, nur im ersten nd letzten Fusse als Thesislängen geduldet werden. Ein Gesetz on so durchgreifender Bedeutung konnte, nachdem es einmal ir die Senkung schrittweise aufgespürt war, natürlich nicht erfehlen, auch zu näherer Prüfung der Arsislänge anzuspornen. Es liess sich von vorn herein erwarten, dass diese tztere ebenfalls manches von ihrer früheren Freiheit im Laufe er Zeit eingebüsst haben würde: und so ist es in der That**). ocalisch auslautende kurze Endsilben pflegen die Nonnianer icht in der dritten Hebung unmittelbar vor der Penthemimeres längen***), ebenso wenig in der sechsten†) oder fünften††) lebung: zugelassen haben sie solche Längungen theils bei pyrhichischen Wörtern (ἀπὸ Φρυγίης, κατὰ πτύγα) im vierten, selener im zweiten Fusse, theils bei mehreren einsilbigen Wörern (ὁ, τί, δέ, τέ, σέ, μέ) im vierten, spärlicher im zweiten und ur einigemale im ersten Fusse†††), sonst nirgends*†). Das

---

*) S. oben S. 60.

**) Schon Hermann bemerkte hierüber (Orph. p. 691): „Nonnus . . . roductiones brevium syllabarum in caesura plane eiecit" (was dann p. 718 uf ein „rarissime admisit" ermässigt wird). Vgl. Gerhard Lect. Apoll. . 114 (in dem Capitel „de arseos vi").

***) Tiedke Qu. Nonn. p. 4.

†) Plew Jahrb. f. Philol. 1867 S. 849.

††) Mus. 186 — ἔχω δ' ὄνομα κλυτὸν Ἡρώ beruht auf Homerischer eminiscenz (τ 183).

†††) Scheindler Wiener Stud. 1880 S. 40ff. 1881 S. 79ff. Ztschr. f. öst. ymn. 1879 S. 427 ff. Vgl. Hilberg Silbenw. S. 96. Wiener Stud. 1880 . 286 f. Die Partikel δέ z. B., die erklärlicherweise keine Stelle in der sten Arsis hat, kommt auch in der dritten, fünften und sechsten nicht vor.

*†) Wie gewöhnlich sind in directen Entlehnungen oder absichtlichen eminiscenzen an den Gebrauch älterer Dichter ein paar Ausnahmen zu nden, z. B. 4, 94 λάθριος Ἠλέκτρην νυμφεύσατο μητίετα Ζεύς (aus Homer). , 106 τόσσος ἄρα κτύπος ὦρτο θεῶν ἔριδι ξυνιόντων (= Il. υ 66).

Gesetz umfasst natürlich auch die Längungen von anlautei
einfacher Liquida: sie beschränken sich fast durchaus
pyrrhichische Wörter und auf die vierte Arsis*) (*τί χρέος Ἀ
ποῖο μετὰ ῥόον Ὠκεανοῖο* 7, 242. *φαιδρὸς ἀερσιλόφοιο :
ῥάχιν ἥμενος ἵππου* 3, 185). Vor anlautender einfacher M
oder gar vor vocalischem Anlaute sind solche Längungen
den Nonnianern überhaupt nicht statthaft**). — Minder st
hütete man sich vor der Dehnung consonantisch auslaute
kurzer Endsilben in der Arsis — vorausgesetzt natürlich,
consonantischer Anlaut nachfolgte***). Wörter, die ohne so
Dehnung gar nicht in den Vers gingen (*πολιός, δόλιον,*
πορος, ἀγρονόμος, κελαινεφέος, καθαψάμενος), mochten auch
Nonnianer nicht aufgeben, ebenso wenig die kaum zu umge
den Pyrrhichien mit vorausgehender oder nachfolgender K
(*Κοτύλαιον ἕδος, θυμὸν ἔχον, φύσις πόρε, ὅλον γένος*) und
nachfolgender Länge (*ῥόον Κρηταῖον, νόον τέρποντες*).
Uebrigen sorgte man dafür, dass Wörter mit solcher Positi
länge möglichst in den Anfang des Verses kamen†) (*βομβη
κλονέοντος —, Ἀσωπὸν βαρύγουνον —, οἵ τ' εἶχον Καμάριναν*
Anapästisch gemessene Tribrachen sowie iambisch gemes
Pyrrhichien fallen mit ihrer positionslangen Silbe ungern in
dritten, noch weniger in den fünften Fuss††): daraus folgt,
31, 193 *Ζηνὸς ἀκοιμήτοιο καὶ εἰς τρίτατον δρόμον Ἠοῦς*
Unrecht aus dem überlieferten *τριτάτης* corrigirt worden
Kurze consonantisch auslautende Monosyllaba†††) pflegen an
den vocalisch auslautenden wenigstens von der dritten und sech

*) Wernicke Tryph. p. 225 f. 274. Scheindler Qu. Nonn. I p.
Rzach Studien z. Technik d. nachhom. heroischen Verses (Wiener Sitzu
ber. XCV) S. 748 ff.

**) Vgl. Rzach Neue Beiträge z. Technik d. nachhomer. Hexam. (Wi
Sitzungsber. C) S. 321. 328. 334. 346.

***) Fehlerhaft ist die Conjectur *νύμφαι Ἀμαδρυάδες ἱερῆς παρὰ
θμένα δάφνης* (17, 311), weil eine solche Dehnung bei Nonnos unmög
ist. Das erkannten bereits Hermann und Gerhard: s. oben S. 69 Anm
und ausserdem Scheindler Qu. Nonn. I p. 8. Rzach Neue Beiträge S.
399. 425.

†) Hilberg Silbenw. S. 125 ff.

††) Tiedke Qu. Nonn. p. 4 ff. 26.

†††) Liess das sprachliche Material die Wahl frei zwischen Länge
Kürze, so bevorzugte Nonnos in der Arsis die Länge: hier braucht er r
mässig *εἰς*, nicht *ἐς* (Rhein. Mus. XXXV 499).

sis fern gehalten zu werden, theilweise auch von der fünften*).
er bestätigt sich also wieder die bereits vorhin als richtig
probte Erfahrung, dass für etwas schwächere Längen die
veite und vierte Arsis im Allgemeinen noch die geeignetsten
ıfluchtsstätten, folglich die Bedürfnisse der einzelnen Arsen
ıter sich mit nichten ganz gleiche sind. — Ueber die Ver-
endung langer Endsilben in der Hebung braucht nach dem,
as oben hinsichtlich der Diäresen bemerkt wurde, nicht mehr
sprochen zu werden**).

Eins tritt in diesen Betonungsregeln unverkennbar in den
ordergrund: das eifrige Bemühen, jeder Wortform ihre
atürliche Quantität nach Möglichkeit zu bewahren***),
r keinen unnöthigen Zwang anzuthun und sie, wo es sein kann,
ıch ihrem rechtmässigen Silbenwerthe im Verse unterzu-
ingen†). Demgemäss werden Formen wie πέλω, ἐγώ, ἐπεί
wöhnlich als Iamben verwendet, nur ausnahmsweise als Pyr-
ichien. Auch bei den eigentlich pyrrhichischen Wörtern über-
iegt entschieden die natürliche Messung, obwohl dieselben,
ie wir sahen, durch Positionslänge auch zu Iamben werden
nnten. Spondeische Wörter, die durch Verkürzung ihrer End-
lben zu Trochäen herabgemindert sind, kommen einzig und
lein im ersten Fusse vor, der überhaupt bei Nonnos grössere
reiheiten geniesst als die übrigen. Umgekehrt werden zu Spon-
een gelängte Trochäen bekanntlich ebenfalls nur im ersten
usse angetroffen††). Ein spondeisches Wort erhält seinen regu-
ren Platz entweder in der ersten oder in der letzten Versstelle:
ieraus folgt, dass ein solches Wort den Ictus auf der Anfangs-,
cht auf der Endsilbe liebte. Auf der zweiten statt auf der
sten Silbe betonte Spondeen hat sich Nonnos verhältnissmässig

*) Rhein. Mus. XXXV 505f.

**) Lange Monosyllaba sind am häufigsten in den beiden ersten Arsen,
ltener in der fünften, am seltensten in der vierten; die sechste und dritte
sis pflegen ihnen ganz verschlossen zu bleiben (a. a. O. 505).

***) Rhein. Mus. XXXV 511ff. Scheindler Wiener Stud. 1880 S. 45.

†) Es ist daher ganz selbstverständlich, dass ein metrischer Verstoss,
e er in οἷά περ οὐκ ἐθέλουσα, τοίην δ' ἀνενείκατο φωνήν liegt, bei dem
gfältigen Musäos (121) unter keinen Umständen geduldet werden darf:
ην ist aus τόσην verschrieben. Die Corruptel in Dion. 34, 47 Ἄρτεμιν
υρόπεζαν ἠὲ χρύσασπιν Ἀθήνην ist noch nicht geheilt: s. Köchly.
er ἐκ Νăζαρέθ s. Rhein. Mus. XXXV 498.

††) Vgl. Scheindler Ztschr. f. öst. Gymn. 1879 S. 431f.

recht selten gestattet*), nur ganz ausnahmsweise solche, die erst durch Positionslängung aus Trochäen entstanden sind (Δ 131 *Χριστὸς ὁ σοὶ λαλέων αὐτὸς πέλον* —) oder deren Anfangssilbe nur durch positio debilis lang ist**) (2, 374 *καὶ πέτρην προθέλυμνον* —). Die Hebung fällt bei dieser irregulären Spondeenbetonung in den zweiten, seltener in den dritten, nur bedingungsweise in den fünften, so gut wie nie in den vierten Fuss, so dass 24, 264 die auch sachlich unhaltbare Lesart *καὶ μίτον Ἀγλαΐῃ καινὴ μετέδωκεν ἀνάσσῃ* in *καὶ νήματα δῶκεν ἀ.* gebessert werden musste***). Molossische Wörter (*πακταίνων, φορμίγγων*) hatten von jeher den Versictus zugleich auf der ersten und der letzten Silbe: von diesem Gebrauche ist Nonnos niemals abgewichen †).

Jedes Wort, selbst jeder Laut bewahrt, soweit es angeht, ungeschmälert seine volle Geltung ††) und erhält darnach seinen Platz im Verse zugewiesen: metrische Zwangsmassregeln, die gegen dieses Gesetz in schonungsloser Weise verstossen, sind den Nonnianern grundsätzlich zuwider, vor Allem solche, welche die Unterdrückung natürlicher Silbenwerthe in den zur Verwendung kommenden Wörtern zur Folge haben. Daher werden Vocalverschleifungen jeglicher Art gemieden. Krasen sind verpönt †††), desgleichen Synizesen*†): sogar die Contraction erleidet bedeutende Einschränkungen**†). So gehen die Pluralgenetive der ersten Declination nur auf *-άων* (nicht auf *-ῶν* oder

*) Scheindler Wiener Stud. 1881 S. 68 ff.

**) Beitr. z. Kritik d. Nonn. S. 9 f.

***) Tiedke Qu. Nonn. p. 9 f.

†) Arist. Hom. Textkr. II 256. Vgl. Hilberg Silbenw. S. 171 ff. und dagegen Scheindler Wiener Stud. 1881 S. 74 f.

††) Im Vorübergehen sei daran erinnert, dass Nonnos auch die Tmesis verschmäht (Lehrs Quaest. ep. p. 283) und hinsichtlich der Anastrophe strengeren Grundsätzen huldigt als mancher seiner Vorgänger (das. 281 ff.).

†††) Lehrs Quaest. ep. p. 259 (*προὔτυψαν* 22, 139 nach Homer, *προὔκυσεν* 4, 431).

*†) Lehrs a. a. O. 257. *Ἡρακλέης* ist als Choriambus zu lesen (p. 262, *χρυσέη* als Anapäst (p. 263. Wernicke Tryph. p. 405). *Η* 166 *Βηθλεὶς μηλοβότοιο* — muss doch wohl in *Βήθλεμα* gebessert werden.

**†) Lehrs p. 256 ff. H. Seume Rhein. Mus. XXXVII 635. — Wernicke p. 185: „Recentiores epici contractum nomen *παῖς*, de quo exquisita est Hermanni nota in addendis ad Orph. Argon. p. XIV sqq., prorsus respuerunt . . . At inaudita sunt *Ἀτρεΐδης, Πηλεΐδης* ceteraque huiusmodi verba". Vgl. Müller De cyclo ep. p. 143. Ueber *υἱεῖ* s. Beiträge S. 113.

-έων) aus, die Singulargenetive auf -αο (nicht auf -ου oder -εω). Die Dative θάμβεϊ, τείχεϊ, ἄστεϊ u. s. w. werden niemals contrahirt*). Besonders charakteristisch aber ist die rigorose Strenge, mit welcher die Nonnische Schule der Elision entgegentritt**). Nomina, Pronomina und Verba***) werden überhaupt nicht apostrophirt: nur Partikeln sind elisionsfähig, Präpositionen, Conjunctionen (ausser δ', οὐδ', μηδ', ἀλλ', τ', ὅτ', οὔτ', μήτ', ἄρ' nur noch zwei oder drei an vereinzelten, nicht ganz sicheren Stellen) und wenige Adverbia (ποτ', vereinzelt ἔνθ' und οὐκέτ', aber schwerlich ὧδ' Z 138). Diejenigen unter ihnen, welche keine Mora für sich beanspruchen können (δ' und τ'), fallen entweder in einen Arsiseinschnitt (nur nicht gern in den dritten†), resp. sechsten Fuss) oder in die erste, resp. fünfte podische Diärese, dagegen nur in den seltensten Ausnahmefällen in eine trochäische Diärese††) (λῦτο δ' ἀγών 3, 1 ist Homerisch; ebenso ὁ μὲν φυλίης, ὁ δ' ἐλαίης 5, 474 = Od. ε 477). Die durch Elision einsilbig gewordenen pyrrhichischen Wörter liebt Nonnos in die zweite, nicht in die erste, Thesis des Daktylus zu setzen: er befolgt also ganz allgemein die Regel, den Apostroph von der ersten der beiden Kürzen des Daktylus fern zu halten†††). Die wenigen ursprünglich trochäischen Wörter, welche Elision erlitten haben, sind aus bekannten Gründen von der Thesis ausgeschlossen; meist stehen sie in der ersten, seltener in der fünften Arsis. — Apokope wird, so scheint es, von Nonnos nur in Fällen angewandt, wo ältere Vorbilder vorlagen (κάλλιπε, καλλείψω sind Homerisch, ἐνικάτθεο nach dem Homerischen ἐγκάτθεο gebildet). Er sagt ἐθέλω, nie θέλω*†), u. s. w.

Seinem Grundsatze ist Nonnos auch gegenüber der misslichen Verbindung von Muta und Liquida treu geblieben, indem er zwar einerseits die „Attica correptio" möglichst auf solche Fälle zu beschränken suchte, die nicht wohl anders zu messen

---

*) Nonn. D. 11, 96 πένθει μίξε γέλωτα cod. Laurent.: lies πένθεϊ.

**) Beiträge z. Kritik d. Nonn. S. 16 ff., wo auch die ältere Litteratur über den Gegenstand angeführt ist ausser R. Volkmann Philolog. XV 316 f.

***) Vgl. Meineke ad Moschi idyll. III 125.

†) Tiedke Hermes XV 433 ff.

††) Beiträge zur Kritik d. Nonn. S. 23. Rhein. Mus. XXXV 502 f.

†††) Beiträge S. 26. Rhein. Mus. XXXV 500 f. Die meisten Ausnahmen finden sich im zweiten Fuss. E 92 ἀλλ' ἐπ' ἐκείνην am Ende des Verses ist verdorben aus ἀλλ' ἐπὶ κείνην.

*†) Gerhard Lect. Apoll. p. 91 f. Wernicke p. 215.

waren*), anderseits aber doch auch der „positio debilis“ du
seine schon besprochenen allgemeinen Betonungsgesetze, be:
ders die für die Endsilben aufgestellten, gewisse ihrer Na
entsprechende Schranken auferlegte. Konnte *ἀμφικλῆγι, ει
κλοιο, αἰκύδμητον, φιλαγρύπνων, αὐτόπρεμνον, ἀμφιτρῆτες n
wohl anders als mit positio debilis für den Hexameter gebra
werden, so lag es nahe, die längende Kraft der fraglichen La
verbindungen auch in *ἔπλησε, ἔκλινε, ἀδμῆτα, ὕπνοιο, πέπρο*
πετραῖος regelmässig und unbedingt anzuerkennen, dabei a
doch, namentlich für noch kleinere derartige Wörter, zugl
auf eine geeignete Stütze durch die Arsis sorglich Bedacht
nehmen. Unter den Thesen standen erklärlicherweise die zw
und vierte noch am ehesten solchen schwachen Positionslän
wenn es sein musste, zur Verfügung. — Ueber die hiermit
engster Verbindung stehende Frage nach der Behandlung
sogen. „vocales ancipites“ bei Nonnos lässt sich bei dem geg
wärtigen Stande der Untersuchungen**) noch kein abschliessen
Urtheil fällen: nur soviel sieht man deutlich, dass er auch d
in seiner Zeit recht gefährlich gewordene Klippe mit Glück
umschiffen gewusst hat, indem er sich dafür fast ausschliessl
alte klassische Muster zur Richtschnur nahm***). Niemand w
es also überraschen, bei ihm *Πακτώλιον ὕδωρ* (-⏑ ⏑ ..), *θανα*

*) Hermann scheint nur die offenbaren Verstösse gegen die Regel
Auge gehabt zu haben, wenn er (Orph. p. 761) von der Attica corre
behauptete: ‘Eam Nonnus ita expulit, ut vix aliqua apud eum inve
possit einsmodi correptio’. Dazu bemerkt Lehrs Qu. ep. p. 262: ‘Pa
rectius sic dicetur, minime raram, imo crebram esse illam correption
sed certis et angustis terminis contineri’ —, der dann diese näheren
stimmungen folgen lässt. Vgl. noch meine Beiträge S. 8 ff., Jahrb. f. Ph
1874 S. 233 ff., Scheindler Quaest. Nonn. I p. 17 ff. und (über inlaute
positio debilis in der Senkung) Hilberg Silbenw. S. 174 ff. Richtig
was Hermann Orph. p. 762 sagt: ‘Hoc enim genus correptionis, quod
in syllaba finali, admisisse videtur, licet aegre, haec secta’, — unric
aber der Zusatz p. XXVII: ‘Plerumque Nonni sectatores hanc correptio
in fine dactyli habent’. Bei weitem am häufigsten fällt diese K
vielmehr in die erste daktylische Senkung.

**) Die für den Accent als Kürzen geltenden Flexionssilben auf
und *-οι* behandeln Hilberg Silbenw. S. 171 ff. und Scheindler Wiener S
1881 S. 74 f.

***) Meineke ad Theocriti id. II, 3: ‘Neglectae verborum mens
exempla apud hunc poetam sunt rarissima. At manifesto lapsu dixit *φ*
prima brevi Dion. XX 164’. Die Lesart ist falsch: s. Köchly.

φόρον ὕδωρ, ὑποκόλπιον ὕδωρ neben *μιμηλὸν ὕδωρ* (◡ –́), *κωφὸν ὕδωρ, κρύψεν ὕδωρ* zu finden, oder *ὑσμίνην φλογόεσσαν ἐρητύων Διονύσου* (24, 4) neben *Σειληνοὺς δὲ γέροντας ἐρήτυον* (47, 481)*), oder *χρυσείην κροτάφοισιν ἐπικρεμάσας ἀναδέσμην* (5, 133) neben *ἣν χρῠσέῃ***) *κληῗδι Διὸς περονήσατο χαλκεύς* (37, 672), oder *εἴκελος ἠιθέῳ περιδέδρομεν* (1, 345) neben *γλαυκὶ φυὴν ἰκέλη μένεν αὐτόθι* (31, 101), oder *λεπταλέους πόδας εἶδε καὶ οὐκ ἴδε κύκλα πεδίλων* (5, 400), oder *Πεισινόῃ δέμας ἶσον ἐίσκετο* (4, 72) neben *ἔργον ἴσον τελέειν οὐκ ἔσθενεν* (Δ 129), oder *βούτης καλὸς ὄλωλε, καλὴ****) *δέ μιν ἔκτανε κούρη* (15, 398), oder *κορυμβοφόρου Διονύσου* neben *χειρὸς ἀκεσσιπόνοιο Διωνύσοιο*, u. s. w. Meleagros sagt *ἵλαθ', ἄναξ, ἵληθι* (Anth. Pal. XII 158, 7), Nonnos nur *ἵλαθι*†).

Consonantenverdoppelung ist nur da als metrische Unterstützung in Anspruch genommen worden, wo die sprachliche Entwickelung sie längst als vollberechtigt anerkannt hatte. Die für die Dehnungen vor verdoppelten inlautenden Liquiden (*ἔλλαβε, ἀννέφελος, ἔρρηξε*) und vor *σσ* (*ἔσσυτο, δορυσσόος*) geltenden Bestimmungen sind im Ganzen dieselben wie für die übrigen Dehnungen††): am liebsten fällt solche Positionslänge in die vierte Arsis, ohne indessen die übrigen ganz zu meiden; von den Thesen öffnen sich ihr nur die zweite und vierte, und selbst diese nur nothgedrungen (z. B. 2, 390 *ἄντα Διός· πολλὴ δὲ λαγὼν ἐρρήγνυτο γαίης*. 31, 45 *ἀλλὰ τόκον Σεμέλης φλογερῶν ἐρρύσατο πυρσῶν*). — Zu den Lauten, welche im Epos nach Bedarf für metrisch-euphonische Zwecke verwandt oder fallen gelassen werden durften†††), gehörte von jeher vor Allem das *ν* (*ἐφελκυστικόν*): man ist längst dahinter gekommen, dass selbst

---

*) Tiedke Hermes XV 46.

**) S. oben S. 72 Anm. *†). Ueber *ἵδρῠσε* s. Wernicke Tryph. p. 105, der im Irrthume sein dürfte. Irrig ist auch, was Struve De exitu etc. p. 17 behauptet: 'quae a *φιλ.* incipiunt, hanc semper corripiunt'. Vgl. 30, 197 *ἐθήμονα φίλατο ῥοιήν*. Δ 155 *φιλοπάτωρ δ' ἀγόρευεν* —.

***) Hermann Orph. p. 818 f. Lehrs Qu. ep. p. 272.

†) M. Neumann De imperativi apud epicos gr., tragicos, Aristoph. formis (Königsberg 1885) p. 5. Ueber die Wörter auf *-υς* und *-ις* s. Rzach Neue Beiträge S. 348 ff., wo auch andere hierher gehörige Quantitätserscheinungen besprochen sind.

††) Scheindler Qu. Nonn. I p. 9 ff. Rzach Studien S. 811 ff. 863 ff.

†††) Man denke an *ἐκεῖνος κεῖνος, ἐμέ μέ, ἔναιε ναῖε, ἔειπον εἶπον, ἐνί ἐν, εἰν ἐν* u. dgl.

dieses bequemen Mittels Nonnos sich lange nicht mit der bei anderen Dichtern herrschenden Ungezwungenheit bedient hat. Am Ende des Verses braucht er es nie (d. h. er meidet hier jede Wortform, die es haben könnte oder müsste*)), ebensowenig in der Thesis des Spondeus**): nur einigemal in der Arsis — und zwar wiederum des zweiten, resp. vierten Fusses — hat er jenes *ν* als metrische Stütze in Anspruch genommen***), z. B. 29, 78 *οὐδὲ λάθεν Διόνυσον* —. 5, 521 *μηδὲ λίπῃς ἑτέροισι κυσὶν μέλπηθρα γενέσθαι.*

Wie schon aus dem eben Gesagten hervorgeht, hat Nonnos den Hexameterschluss gleichfalls mit grösserer Strenge behandelt als die meisten seiner Vorgänger. Zwar haben auch diese hier *αἰεί* lieber gesehen als *αἰέν*, *εἶναι* lieber als *ἔμμεν*†), aber sehr viel ausgeprägter und entschiedener als bei irgend einem von ihnen tritt doch bei den Anhängern der Nonnischen Schule die Abneigung gegen trochäische Schlusswörter zu Tage††). Formen wie *πέπλα*, *δεσμά*, *θύρσα*, deren sich Nonnos massenhaft mitten im Verse bedient, lauten bei ihm am Ende desselben *πέπλους*, *δεσμούς*, *θύρσους*†††). Trochäen auf *-α*, *-αν*, *-ος*, *-ον*, *-ις*, *-υς* u. s. w.*†) sind ungemein spärlich vertreten (*μέγα θαῦμα* 2, 226 u. ö. ist Homerisch, desgleichen *καὶ αὐτός*, *ἔνθα καὶ ἔνθα* u. a.). Zwei- oder mehrsilbige Verbalformen mit trochäischem Ausgange**†) schliessen den Vers ebenso wenig wie einsilbige***†). Dass schwache Monosyllaba nur in strengster Auswahl (enklitische gar nicht) und in geringer Zahl zugelassen sind, ist schon bemerkt worden. Noch am wenigsten anstössig erachtete die Schule im Versschluss drei- und mehrsilbige Wörter mit kurzer Endung†*), weil solche längere Wörter an sich mehr Gewicht haben als kurze.

---

*) Wernicke Tryph. p. 66.

**) Ders. S. 241. Vgl. Gerhard Lect. Apoll. p. 164 ff.

***) Scheindler Qu. Nonn. I. p. 67 ff.

†) Hermann Orph. p. IX. Bekker Hom. Bl. I 30.

††) Wernicke Tryph. p. 164 über die Seltenheit trochäischer Schlusswörter. Im Allgemeinen vgl. Struve's schon citirtes Programm und Volkmann Comment. ep. p. 26 ff. Die einsilbigen Wörter behandelt Plew a. a. O.

†††) Bekker Hom. Bl. I 159.

*†) Beiträge S. 73 ff. 60. 71 ff.

**†) Die Participia natürlich nicht mit eingerechnet.

***†) Vgl. noch Seume Rhein. Mus. XXXVII 633 ff.

†*) W. Meyer S. 1011.

Dem **Hiatus** fing man frühzeitig an engere Schranken zu ziehen als die Homerischen sind: aber auch in diesem Punkte dürfte Nonnos — trotz seiner ausgesprochenen Scheu vor Elisionen — alle früheren Epiker weit übertroffen haben.*) Am anstössigsten war wohl immer das Zusammenstossen von auslautendem und anlautendem kurzem Vocal (in der trochäischen Cäsur oder Diärese) gewesen: Nonnos meidet es ganz (der Vers *T* 13 *κοίρανον ἠσπάζοντο ἑῇ ψευδήμονι κλήσει* ist aus mehr als einem Grunde verdächtig, hingegen *K* 40 *ἀλλά ἑ θήσει.* 5, 299 *ἀλλά οἱ οὐ χραίσμησε* u. dgl. Homerisch) und lässt solche Kürze auch nicht zu, wenn darauf in der Arsis vocalischer Anlaut folgt (*πρὸ ἄστεος* 34, 274. *ἀλλ' ὅτε οἱ σχεδὸν ἦλθον Δ* 186 u. a. nahm er aus Homer). Ein Diphthong oder langer auslautender Vocal pflegte vor vocalischem Anlaut verkürzt zu werden und eben dadurch eine Ausnahmestellung gegenüber den Hiatusgesetzen zu erwerben: bei Nonnos ist dieses Vorrecht ziemlich beschränkt; in der trochäischen Diärese räumt er es allein dem ersten und bedingungsweise dem fünften Fusse ein**) (nur *καὶ* behält grössere Freiheit), in der podischen Diärese häufig dem ersten und vierten, seltener dem fünften Fusse, fast nie dem zweiten und dritten***) (*καὶ* auch hier ausgenommen, z. B. in der Homerischen Formel *ἔνθα καὶ ἔνθα*). Dass ein derartiger Auslaut irgendwo vor einem anderen Vocale lang bleibe, sei es in der Arsis oder in der Thesis, gestatten die Nonnianer nur unter besonderen Bedingungen†) (*Ζεῦ ἄνα, ὦ ἄνα, εὖ εἰδώς* u. dgl. entlehnte Nonnos den Homerischen Gedichten; in der Thesis finden sich bei ihm nur zwei, und zwar gleichfalls Homerische, Beispiele: 35, 334 *εἰ μή οἱ κατένευσε* —. *Γ* 14 *εἰ μή οἱ συνάεθλος* —).

Es erübrigt noch eine Eigenthümlichkeit des Nonnischen Versbaues zu besprechen, und zwar eine der merkwürdigsten, da

*) Hermann Orph. p. 691 und 751 ff. Gerhard Lect. Apoll. p. 159 und 203 ff. Wernicke Tryph. p. 481 ff. Lehrs Quaest. ep. p. 264 ff. Volkmann Comment. ep. p. 32 ff. Scheindler Zeitschr. f. österr. Gymn. 1878 S. 897 ff.

**) Ausnahmen Z 150 *πᾶς βροτός, ὅν μοι ὄπασσε πατὴρ ἐμός* —. *Σ* 58 *αὐτὸς ὅπερ μοι ὄπασσε* —.

***) Im dritten ist ausser *ἤ* und *μή* kein sicheres Beispiel, im zweiten: 20, 366 *σοὶ πλέον ἔσσεται εὖχος* —. 25, 489 *τικτομένῳ δέ οἱ ἦεν Ἔρις τροφός* — und einige andere.

†) Offenbar verdorben ist Mus. 38 *ἱλασκομένη Ἀφροδίτην*: s. Gräfe Coniecturae in Colluthum et Musaeum (Petersburg 1818) p. 17.

sie die einzige ist, die uns ganz plötzlich und unvermittelt in der epischen Kunsttheorie entgegentritt. In dieser nämlich ist bis auf Nonnos herab von einer Rücksicht auf den Wortaccent nichts zu spüren: erst bei ihm und mehreren seiner Nachfolger macht sie sich aufs deutlichste bemerkbar. Kein Proparoxytonon darf den Vers schliessen*) (*ὕψι κάρηνον* 19, 288 ist dem jüngeren Oppianos entlehnt, Kyn. 1, 178). Alle späteren Epiker, die sich durch strengere Observanz auszeichnen, fügen sich diesem Gesetze: Nonnos, Musäos**), Christodoros, Johannes von Gaza, Paulus Silentiarius u. a. (Tryphiodoros und Kolluthos sondern sich, wie in manchen anderen Punkten, von ihnen ab). Durch ihre schon erwähnte Antipathie gegen trochäischen Hexameterschluss kann das Gesetz nicht hervorgerufen sein, da sie an der betreffenden Versstelle Formen wie *ἐοῦσα*, *γυναῖκα*, *ἐόντα*, *ποταμοῖο*, *ἀτραπιτοῖο*, *μαχηταί* anstandslos verwendet haben, aber nicht *ἔχουσα*, *ἔρωτα*, *ἔχοντα*, *πολέμοιο*, *ὑμετέροιο*, *φέρεσθαι*: es muss also in diesem Falle der Wortaccent das bestimmende Element gewesen sein. Weitere Beobachtungen ergaben, dass auch mitten im Verse, und zwar erklärlicherweise an den Stellen, wo eine giltige trochäische Diärese entweder ganz gemieden oder an bestimmte Bedingungen geknüpft ist (im vierten und zweiten Fusse), der Gebrauch der Proparoxytona aufs äusserste beschränkt wurde***). Von diesen ging die Untersuchung dann auf die Oxytona und Paroxytona über, bei denen allerdings die Fesseln lange nicht so straff wie bei jenen, immerhin aber doch so angezogen sind, dass eine ängstliche Rücksichtnahme auf den Wortaccent hier nicht weniger wie dort klar zu Tage tritt. Es fand sich, dass vor der männlichen Cäsur gewöhnlich Paroxytona stehen†) (weshalb Nonnos *καὶ κινυρὴ Κλυμένη*, aber mit nachgesetztem Adjectiv *καὶ κεφαλὴν βροτέην* sagt, nicht umgekehrt *καὶ Κλυμένη κινυρή. καὶ βροτέην κεφαλήν*) und ebenso vor

*) Jahrb. f. Philol. 1874 S. 441 ff.

**) Vers 146 *σὺ δ' εἰ φιλέεις Κυθέρειαν* ist verdorben. Uebrigens hatte, wie ich nachträglich erfuhr, für Musäos bereits A. Eberhard (Observationes Babrianae. Berlin 1865 p. 4) die bezügliche Entdeckung gemacht.

***) Jahrb. f. Philol. 1874 S. 453 ff. Ueber die grosse Seltenheit proparoxytonirter Antibakchien am Anfange des Verses (*ποίησαν δὲ πυρὴν* — 37, 44) s. Tiedke Hermes XIV 412 ff.

†) Tiedke Hermes XIII 59 ff., wo die Oxytona und Perispomena, und das. 266 ff., wo die Proparoxytona und Properispomena vor der genannten Cäsur besprochen werden. Vgl. XV 41 ff.

der fünften Arsisdiärese*). Oxytonirte Amphibrachen sind am Ende des Verses fast ebenso streng gemieden worden wie proparoxytonirte**). Vor der trochäischen Casur ist bei drei- und mehrsilbigen Wörtern keine Rücksicht auf den Accent erkennbar, wohl aber bei den zweisilbigen, welche baryton zu sein pflegen, selten oxyton***). Erklärungen für diese überraschenden Thatsachen sind mehrere aufgestellt worden†), ohne dass eine von ihnen sich allgemeiner Zustimmung zu erfreuen hätte, da gewichtige Einwände gegen alle geltend gemacht werden können.

§ 4.

Das elegische Distichon und die daktylischen Strophen des Archilochus.

Die epische und hieratische Poesie fand in der gleichmässigen Folge des Hexameters den Rhythmus, welcher dem ruhigen Ernste des Inhalts den angemessensten Ausdruck verlieh. Anders die subjective Lyrik, die sich in dem Wechsel und den Gegensätzen individueller Stimmungen bewegte und deshalb eine grössere Mannichfaltigkeit des Rhythmus verlangte. Zwar behielt der Hexameter als ein längst ausgebildetes, durch den Gebrauch geheiligtes Maass auch in der Lyrik fortwährend seine Stelle, aber er musste sich mit anderen Reihen zu einem wechselvolleren und bewegteren Ganzen vereinen, wenn die innere Bewegung des Dichters ihr rhythmisches Abbild finden sollte. So entstehen die daktylischen Strophen der ionischen Lyriker: die akatalektische Tripodie des Hexameters verbindet sich bald mit

---

*) Tiedke Hermes XIV 219 ff. Proparoxytona sind unter den Ausnahmen am zahlreichsten vertreten.

**) Tiedke Hermes XIII 352 f. Musäos ist in diesem Punkte abgewichen: Amphibrachen setzt er ans Ende stets, wenn sie auf der vorletzten oder letzten Silbe den Ton haben, niemals, wenn sie auf der drittletzten betont sind; den proparoxytonirten Amphibrachen stehen also allein die ersten fünf Versfüsse, den übrigen nur der letzte zur Verfügung. Bei Kolluthos (der sich gar keine oxytonirten Amphibrachen gestattet hat) muss es 177 καὶ οὐ μίαν εὗρες ἀρωγήν heissen, nicht ἀρωγόν. Proparoxytonirte braucht er nur vor der weiblichen Cäsur. Vgl. darüber Jahrb. f. Philol. 1881 S. 117 ff.

***) W. Meyer a. a. O. 1016 f.

†) Ausser der erwähnten Litteratur vgl. man noch Hilberg Silbenw. S. 273 ff. F. Hanssen Verhandl. d. 36. Philol.-Vers. 1882 S. 289 ff. Rhein. Mus. XXXVII 252 ff. XXXVIII 241 ff. Philol. Anz. XIII 420 ff. Philologus Supplem. V 199 ff. W. Meyer a. a. O. 1013 ff. 1022.

dieses bequemen Mittels Nonnos sich lange nicht mit der anderen Dichtern herrschenden Ungezwungenheit bedient h Am Ende des Verses braucht er es nie (d. h. er meidet h jede Wortform, die es haben könnte oder müsste*)), eben wenig in der Thesis des Spondeus**): nur einigemal in der Ar — und zwar wiederum des zweiten, resp. vierten Fusses — l er jenes *ν* als metrische Stütze in Anspruch genommen***), z. 29, 78 *οὐδὲ λάθεν Διόνυσον* —. 5, 521 *μηδὲ λίπῃς ἑτέρο κυσὶν μέλπηθρα γενέσθαι.*

Wie schon aus dem eben Gesagten hervorgeht, hat Non den Hexameterschluss gleichfalls mit grösserer Strenge handelt als die meisten seiner Vorgänger. Zwar haben a diese hier *αἰεί* lieber gesehen als *αἰέν*, *εἶναι* lieber als *ἔμμεν* aber sehr viel ausgeprägter und entschiedener als bei irg einem von ihnen tritt doch bei den Anhängern der Nonnisc Schule die Abneigung gegen trochäische Schlusswörter Tage††). Formen wie *πέπλα*, *δεσμά*, *θύρσα*, deren sich Non massenhaft mitten im Verse bedient, lauten bei ihm am E desselben *πέπλους*, *δεσμούς*, *θύρσους*†††). Trochäen auf *-α*, - *-ος*, *-ον*, *-ις*, *-υς* u. s. w.*†) sind ungemein spärlich vertreten (*μ θαῦμα* 2, 226 u. ö. ist Homerisch, desgleichen *καὶ αὐτός*, *ἐν καὶ ἔνθα* u. a.). Zwei- oder mehrsilbige Verbalformen mit troch schem Ausgange**†) schliessen den Vers ebenso wenig wie e silbige***†). Dass schwache Monosyllaba nur in strengster A wahl (enklitische gar nicht) und in geringer Zahl zugelas sind, ist schon bemerkt worden. Noch am wenigsten anstös erachtete die Schule im Versschluss drei- und mehrsilbi Wörter mit kurzer Endung†*), weil solche längere Wörter sich mehr Gewicht haben als kurze.

*) Wernicke Tryph. p. 66.
**) Ders. S. 241. Vgl. Gerhard Lect. Apoll. p. 154 ff.
***) Scheindler Qu. Nonn. I. p. 67 ff.
†) Hermann Orph. p. IX. Bekker Hom. Bl. I 30.
††) Wernicke Tryph. p. 164 über die Seltenheit trochäischer Schl wörter. Im Allgemeinen vgl. Struve's schon citirtes Programm und V mann Comment. ep. p. 26 ff. Die einsilbigen Wörter behandelt Plew a.
†††) Bekker Hom. Bl. I 159.
*†) Beiträge S. 73 ff. 60. 71 ff.
**†) Die Participia natürlich nicht mit eingerechnet.
***†) Vgl. noch Seume Rhein. Mus. XXXVII 633 ff.
†*) W. Meyer S. 1011.

Dem Hiatus fing man frühzeitig an engere Schranken zu ziehen als die Homerischen sind: aber auch in diesem Punkte dürfte Nonnos — trotz seiner ausgesprochenen Scheu vor Elisionen — alle früheren Epiker weit übertroffen haben.*) Am anstössigsten war wohl immer das Zusammenstossen von auslautendem und anlautendem kurzem Vocal (in der trochäischen Cäsur oder Diärese) gewesen: Nonnos meidet es ganz (der Vers *T* 13 *κοίρανον ἠσπάζοντο ἑῇ ψευδήμονι κλήσει* ist aus mehr als einem Grunde verdächtig, hingegen *K* 40 *ἀλλά ἓ θήσει.* 5, 299 *ἀλλά οἱ οὐ χραίσμησε* u. dgl. Homerisch) und lässt solche Kürze auch nicht zu, wenn darauf in der Arsis vocalischer Anlaut folgt (*πρὸ ἄστεος* 34, 274. *ἀλλ' ὅτε οἱ σχεδὸν ἦλθον Δ* 186 u. a. nahm er aus Homer). Ein Diphthong oder langer auslautender Vocal pflegte vor vocalischem Anlaut verkürzt zu werden und eben dadurch eine Ausnahmestellung gegenüber den Hiatusgesetzen zu erwerben: bei Nonnos ist dieses Vorrecht ziemlich beschränkt; in der trochäischen Diärese räumt er es allein dem ersten und bedingungsweise dem fünften Fusse ein**) (nur *καὶ* behält grössere Freiheit), in der podischen Diärese häufig dem ersten und vierten, seltener dem fünften Fusse, fast nie dem zweiten und dritten***) (*καὶ* auch hier ausgenommen, z. B. in der Homerischen Formel *ἔνθα καὶ ἔνθα*). Dass ein derartiger Auslaut irgendwo vor einem anderen Vocale lang bleibe, sei es in der Arsis oder in der Thesis, gestatten die Nonnianer nur unter besonderen Bedingungen†) (*Ζεῦ ἄνα, ὦ ἄνα, εὖ εἰδώς* u. dgl. entlehnte Nonnos den Homerischen Gedichten; in der Thesis finden sich bei ihm nur zwei, und zwar gleichfalls Homerische, Beispiele: 35, 334 *εἰ μή οἱ κατένευσε* —. *Γ* 14 *εἰ μή οἱ συνάεθλος* —).

Es erübrigt noch eine Eigenthümlichkeit des Nonnischen Versbaues zu besprechen, und zwar eine der merkwürdigsten, da

---

*) Hermann Orph. p. 691 und 751 ff. Gerhard Lect. Apoll. p. 159 und 203 ff. Wernicke Tryph. p. 481 ff. Lehrs Quaest. ep. p. 264 ff. Volkmann Comment. ep. p. 32 ff. Scheindler Zeitschr. f. österr. Gymn. 1878 S. 897 ff.

**) Ausnahmen Z 150 *πᾶς βροτός, ὃν μοι ὄπασσε πατὴρ ἐμός* —. *Σ* 58 *αὐτός οπερ μοι ὄπασσε* —.

***) Im dritten ist ausser *ἤ* und *μή* kein sicheres Beispiel, im zweiten: 20, 366 *σοὶ πλέον ἔσσεται εὖχος* —. 25, 489 *τικτομένῳ δέ οἱ ἦεν Ἔρις τροφός* — und einige andere.

†) Offenbar verdorben ist Mus. 38 *ἱλασκομένη Ἀφροδίτην*: s. Gräfe Coniecturae in Colluthum et Musaeum (Petersburg 1818) p. 17.

einer gleich grossen katalektischen, bald mit einer tetrapodischen Reihe. Im Ganzen sind es drei distichische Formen, die uns diese Stufe in der Entwickelung des daktylischen Metrums repräsentiren.

1. Das elegische Distichon. Zu den beiden akatalektischen Tripodieen des Hexameters treten zwei katalektische Tripodieen als zweiter Vers hinzu:

— ϖ — ϖ — ϖ | — ϖ — ϖ — ⏓
— ϖ — ϖ —　　— ⏑⏑ — ⏑⏑ —,

nach der rhythmischen Geltung im Gesange

entweder　ϖ — ϖ ⊔ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⊔
oder　— ϖ — ϖ — ⊼ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑ ∧ (bez. ⌊̄).

Von den beiden zweizeitigen Pausen spricht auch August. de mus. 4, 14: Cum duo constituuntur non pleni pedes, unus in capite, alter in fine, qualis iste est:

gentiles nostros | inter oberrat equos.

Sensisti enim, ut opinor, me post quinque syllabas longas moram duorum temporum siluisse et tantundem in fine silentium est. Aehnlich Quintil. inst. 9, 4, 98. Est enim quoddam ipsa divisione verborum latens tempus ut in pentametri medio spondeo etc.

Die beiden katalektischen Reihen sind durch stete Cäsur von einander getrennt. Ausnahmen finden sich nur in der Commissurstelle von Composita, Hephaest. 53 W. *Δεῖ δὲ τὸ ἐλεγεῖον τέμνεσθαι πάντως καθ' ἕτερον τῶν πενθημιμερῶν· εἰ δὲ μή, ἔσται πεπλημμελημένον, οἷον τὸ Καλλιμάχου·*

ἱερὰ νῦν δὲ Διοσ | κουρίδεω γενεή.

Einen ähnlichen Vers führt Mar. Victor. 2561 an:

ἡμεῖς δ' εἰς Ἑλλήσ | ποντον ἀπεπλέομεν.

Diese Wortbrechungen im Pentameter sind eben so seltene Ausnahmen, wie zwischen dem Hexameter und Pentameter. Simon. 131:

ἦ μέγ' Ἀθηναίοισι φόως γένεθ', ἡνίκ' Ἀριστο |
γείτων Ἵππαρχον κτεῖνε καὶ Ἁρμόδιος.

Nicomachus ap. Heph. 16 W.:

οὗτος δή σοι ὁ κλεινὸς ἀν' Ἑλλάδα πᾶσαν Ἀπολλό |
δωρος· γιγνώσκεις τοὔνομα τοῦτο κλύων.

Epigr. graec. ap. Kaibel 805 a, 5:

θῆκε δ' ὁμοῦ νούσων τε κακῶν ζωάγρια Νικο |
μήδης καὶ χειρῶν δεῖγμα παλαιγενέων.

Die beiden Reihen des Pentameters bilden ebenso wie die des Hexameters einen einzigen Vers, der von den Alten Elegeion oder Pentameter genannt wird.*) Der letztere Name findet sich zwar schon bei Hermesianax Athen. 13, p. 598 a, beruht aber auf missverständlicher Auffassung:

— ◡◡, — ◡◡, — — | ◡◡ —, ◡◡ —.

Der Pentameter ist nichts Anderes als ein synkopirter Hexameter d. h. die Zusammensetzung zweier katalektisch-daktylischer Tripodien, deren Schlusssilben im Gesange den Zeitumfang von je einem ganzen Fusse hatten. Ob *τονὴ* oder *λεῖμμα* eintrat, hing natürlich wie anderwärts von der Satzfügung ab, das *λεῖμμα* der Singstimme wurde durch Instrumentaltöne ausgefüllt. Daher wird weder Syllaba anceps noch Hiatus zugelassen. Ausnahmen**) sind sehr selten Theogn. v. 2 *λήσομαι ἀρχόμενος | οὐδ' ἀποπαυόμενος*, 1232 *ἐκ σέθεν ὤλετο μὲν | Ἰλίου ἀκρόπολις.* Der Hexameter des elegischen Distichons folgt im Wesentlichen den Gesetzen des heroischen Hexameters und deren Wandelungen in den verschiedenen Zeiten, der Ausgang auf den Doppelspondeus wird jedoch als zu schwer und um das zweite Kolon des Hexameters nicht in zu scharfen Gegensatz zu dem zweiten Kolon des Pentameters zu setzen, nur ganz ausnahmsweise zugelassen z. B. Theogn. v. 227,

---

*) Hauptstellen Heph. 52. Aristid. 52. Schol. Heph. W. B. p. 171 f. und die von Studemund Anecd. Var. I 156 (§ 3 a) und H. zur Jacobsmuehlen Pseudo-Heph. p. 46 ff. angeführten Stellen. Schol. ad Dion. Thrac. Anecd. Bekk. 2, 749 Terent. Maur. v. 1721. Mar. Victor. 2555—2559 u. 2561. Diomed. 502 u. 507. Atil. Fort. 2696. Plotius 2634 u. 2640. [Censorin.] p. 612 *K.* Gewöhnlich wird der Pentameter als zwei *πενθημιμερῆ* gemessen, daneben findet sich aber auch die Eintheilung *τὴν πρώτην καὶ τὴν δευτέραν (χώραν) ἀπὸ δακτύλου καὶ σπονδείου ἀδιαφόρως . . ., τὴν δὲ τρίτην ἐκ σπονδείου, τὴν δὲ τετάρτην ἐξ ἀναπαίστου, τὴν δὲ πέμπτην ἐξ ἀναπαίστου ἢ χορείου,* daher *τινὲς μὲν πεντάμετρον αὐτό φασιν εἶναι.*

**) Schon die alten Metriker haben derartige Ausnahmen beachtet. Daher sagt Mar. Victor. 2588 Observabis autem, ne novissima syllaba prioris coli . . . brevis sit . . ., quamvis quidam . . . non sint deterriti, quin brevi syllaba prius colon concluderent. Ter. Maur. v. 1777. Diomed. 502. Einige Spätere, wie Helias p. 175 ed. Stud., lehren geradezu, dass die letzte inlautende Silbe des ersten Kolon kurz gebraucht werden könne. In der That nahmen spätere Griechen, wie Gregor von Nazianz, weder an einer kurzen Schlusssilbe der ersten Reihe nach an dem Hiatus Anstoss. — Neuere Litteratur über das elegische Distichon s. oben unter Hexameter S. 21.

271, 693, 875 u. s. w. Die Zusammenziehung der Thesen ist im ersten Kolon des Pentameters gestattet, das zweite Ko hat stets nur Daktylen, vielleicht um am Schlusse wie auch anderen Versen die reine Grundform hervortreten zu lassen die Längen nicht zu sehr zu häufen. Mit Rücksicht auf Mannichfaltigkeit des ersten Kolon sagt Hephästio 52 W. τὸ πρότερον κινουμένους ἔχει τοὺς δύο πόδας. Bestimmte Gesetze den Gebrauch der Spondeen im ersten Kolon scheinen sich in klassischen Zeit noch nicht herausgebildet zu haben, der e Spondeus steht dem zweiten numerisch noch ziemlich glei auch zwei Spondeen kommen öfters zusammen unmittelbar den folgenden Pentametern vor, hierzu gesellt sich die v schiedene Individualität der Dichter und die Rücksicht auf mehr oder minder gewichtigen Inhalt, sodass eine statistis Zählung kein sicheres Resultat ergibt. Bei Kallimachos mehr als die Hälfte der sämmtlichen Verse an erster Stelle Daktylus, an zweiter Stelle den Spondeus, die übrigen Formen (zwei Daktylen, Spondeus an erster und Daktylus zweiter Stelle, zwei Spondeen) stehen einander ziemlich glei S. Beneke de arte metr. Callim., S. 8, über die Einschränk der Wortschlüsse bei den Alexandrinern H. Meyer a. a. O. S. 9 Am Schlusse des Pentameters steht schon in der klassisc Zeit gern ein gewichtiges, mehr als zweisilbiges Wort, obw auch das letztere nicht selten vorkommt, einsilbige Wörter fin sich nur ausnahmsweise und stets im engsten Zusammenha mit den vorausgehenden, ὧν Theogn. 92, 102, 1380, ᾗ 154, 2 682, 1086, εἰ 456, περὶ σοῦ 414, παρὰ σοὶ 1264, εὖ wiederh 520, καλὲ παῖ 1280.

Die rhythmische Ausdehnung und Gliederung der Reil ist in beiden Versen des elegischen Distichons dieselbe, aber dem zweiten unterbricht die doppelte Katalexis die Continui des Gesanges oder der Recitation, τονή oder λεῖμμα hemmt ruhig fortlaufenden Gang, Arsis tritt an Arsis, ohne durch The vermittelt zu sein, und so wird das elegische Metrum ein Abt des erregten Gemüthes, das in sich tief bewegt und brütend Aussenwelt gegenübertritt, oder in unvermittelten Gegensät auf- und abwogt. Die Auffassung Schillers in dem bekann Distichon:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab,

entspricht dem antiken Ethos des elegischen Distichons nicht. Der Hexameter bildet keine bis an das Ende steigende Säule, er hat seinen Höhepunkt nach der Mitte hin und geht von da herab. Das Gleiche ist im Pentameter der Fall, der in der Mitte in langem, einen ganzen Takt betragendem Tone aushält, von da ab sinkt, aber am Schlusse wiederum bedeutsam aushält. Der Pentameter ist energischer und mehr lyrisch als der Hexameter. Wenn ihn Hermesianax a. a. O. als *μαλακὸς* bezeichnet, so überträgt er den Inhalt der Elegieen des Mimnermus auf den Charakter des Verses. Dem ethischen Charakter des Rhythmus entspricht der aulodische Vortrag. Während zum Hexameter die ruhige Kithara erklingt, begleiten die ergreifenden und durchdringenden Töne der Flöte den elegischen Gesang. Das elegische Distichon ist eine der ältesten Strophenbildungen, deren Anfänge sich unserer historischen Kenntniss entziehen, keinesfalls eine Erfindung eines der uns bekannten elegischen Dichter. Früher als Archilochus und Kallinus wird uns der peloponnesische oder böotische Nomendichter Klonas als *ἐλεγείων ποιητὴς* bei Plut. de mus. 3. 5 (nach Glaukos Rheginos) genannt. Zu hoher Blüthe gedieh die Elegie zuerst in Ionien, wo das hellenische Leben frühzeitig aus der schönen Harmonie mit sich selber und der Aussenwelt heraustrat. Hier ruft Kallinus, den Untergang der Freiheit voraussehend, die Ephesier aus träger Ruhe zum energischen Kampfe auf, wie später Tyrtäus in den Verfassungswirren und den Gefahren des Messenischen Krieges die Bürger Spartas zum Festhalten an der alten Ordnung und zu muthiger Thatkraft zu begeistern sucht. Archilochus singt seine Elegieen im Kampfe mit dem Missgeschicke des eigenen vielbewegten Lebens; noch subjectiver ist der schwermüthige Ton in Mimnermus' Elegieen, der in ihnen die Leiden seiner Liebe klagt und sich vergebens nach den Gütern der Jugend und des frohen Lebensgenusses sehnt. Gleichzeitig hat das elegische Maass aber auch in der aulodischen Nomenpoesie eine weit ausgedehnte Stelle; Polymnestos, Sakadas u. A. heissen *ἐλεγείων ποιηταί*, ganze Nomen werden als *ἔλεγοι* bezeichnet*) und auch Mimnermus trug zum Flötenspiel einen elegischen Nomos, den *νόμος κραδίας*, vor**). Die Elegie war hier hauptsächlich das Metrum für

*) Plut. de mus. 3. 4. 8. Vgl. auch Paus. 10, 7, 3. Strabo 14, 643. Plato rep. 3, 399.

**) Plut. de mus. 8.

Grabes- und Todtenklagen*); doch hat sie sehr frühzeitig den verschiedensten poetischen Inhalt umschlossen, der darin seine Einheit hatte, dass die poetische Stimmung eine bewegtere und individuellere war als in dem Epos und dem kitharodischen Nomos. Es ist daher als zweifelhaft zu bezeichnen, ob sie im Threnos am frühesten in Gebrauch war und erst von hier aus in andere Gebiete der subjectiven Lyrik eindrang. Der threnodische Gebrauch in der aulodischen Nomenpoesie führte späterhin zu den elegischen *ἐπιγράμματα ἐπικήδεια*, an die sich dann die in gleichem Maasse gehaltenen *ἐπιγράμματα ἀναθηματικὰ* anschlossen. Die Epigramme entbehren natürlich des Gesanges und der aulodischen Begleitung; ein gleiches berichtet Athenäus 14, 632 d auch schon von den paränetischen Elegieen des Xenophanes, Solon, Theognis, Phokylides und Periander (*οἱ μὴ προσάγοντες πρὸς τὰ ποιήματα μελῳδίαν*), doch sagt Theogn. v. 241 von seinen eigenen Elegieen zu seinem Liebling Kyrnos:

καί σε σὺν αὐλίσκοισι λιγυφθόγγοις νέοι ἄνδρες
ἐν κώμαις ἐρατοῖς καλά τε καὶ λιγέα
ᾄσονται·

und Solon trug seine Elegie auf Salamis im Gesange vor, Plut. Sol. 8 *ἀναβὰς ἐς τὸν τοῦ κήρυκος λίθον ἐν ᾠδῇ διεξῆλθε τὴν ἐλεγείαν*. Beide Vortragsweisen bestanden also frühzeitig nebeneinander. Die für die blosse Lectüre geschriebene Elegie blieb durch alle Zeiten hindurch eine sehr beliebte und vielfach gepflegte Dichtungsform des verschiedensten Inhaltes. In der alexandrinischen Zeit gelangte sie zu neuer, eigenthümlicher Blüthe. Fein ausgesponnene Charakteristik des individuellen Lebens, namentlich in erotischen und anderen pathologischen Situationen, sentimental-romantische Zartheit, duftig-malerische Schilderung und feiner sinnlicher Reiz, über welchen der Schleier der Idealität geworfen wird, vereinigen sich mit Präcision und Meisterschaft der äusseren Form; freilich macht sich daneben auch rhetorische Färbung und Prunk mit Gelehrsamkeit breit, die den Eindruck des Ganzen verdirbt.

Als ein arges Missverständniss müssen wir es bezeichnen,

*) Vgl. die *νόμοι ἐπιτυμβίδιοι* des Olympus Poll. 4, 78; *Ὄλυμπον ... ἐπὶ τῷ Πύθωνι ... ἐπικήδειον αὐλῆσαι Λυδιστὶ* Aristox. ap. Plut. de mus. 15, und dessen *νόμοι Φρύγιοι καὶ Λύδιοι ... τὸ δὲ νηνίατον ἔστι μὲν Φρύγιον* Pollux 4, 78. 79 (cf. *θῆλυν δὲ τὸν αὐλὸν τὸν Φρύγιον γοερόν τε ὄντα καὶ θρηνώδη* Aristid. 101), schol. Arist. Equit. 9. Auch der Kradias-Nomos des Mimnermus war threnodisch, Hesych. *Κραδίας νόμος*.

wenn Dionysios ὁ Χαλκοῦς in manchen seiner Elegieen den Pentameter dem Hexameter vorausgehen liess Athen. 13, 602 c und 15, 669 e. Fr. 1 und 2. Sehr freien Gebrauch der Elemente des elegischen Distichons zeigen die Steininschriften. S. die Uebersicht bei Kaibel epigr. Gr. S. 701 metrorum tabula. Wahrscheinlich auf altem, volksthümlichem Gebrauche beruhte es, wenn mehreren Hexametern (bis zu sieben) ein Pentameter gewissermaassen als Clausula folgt; andere Formen z. B. ein Hexameter und drei Pentameter u. dgl. halten wir für willkührlichen Synkretismus*). Philippus (Anth. Pal. XIII, 1) schrieb ein gekünsteltes Epigramm auf die Paphische Aphrodite in fünf Pentametern, deren erster aus reinen Daktylen besteht, während der zweite an 1., der dritte an 1. und 2., der vierte an 1. 2. und vorletzter, der fünfte gar an allen Stellen Spondeen aufweist (vgl. Bücheler und Wolters Rh. Mus. 38, 111)**).

Dem Bildungsprincipe des elegischen Distichons gehören zwei andere distichisch-daktylische Strophen an, die von Archilochus in die Litteratur eingeführt, aber uns in keinem griechischen Gedichte, sondern nur in römischen Nachbildungen, hauptsächlich des Horaz, erhalten sind. Es sind folgende:

2. Zu dem Hexameter tritt als zweiter Vers die katalektisch-daktylische Tripodie (die zweite Hälfte des Pentameters, *hemistichium pentametri* Mar. Victor. 2618), Hor. Od. 4, 7:

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae.

Ebenso Auson. Parent. 26, Terent. Maur. 1803 ff. Die Strophe besteht aus drei rhythmisch gleichen Reihen, zwei akatalektischen und einer katalektischen Tripodie; die zweizeitige Pause oder τονή tritt nur am Ende ein und daher ist der Rhythmus weniger bewegt als im elegischen Distichon. Im Tone jedoch schliesst sich das Horazische Gedicht den alten Elegieen an („der Frühling kommt und die Erde verjüngt sich zu neuem Leben, doch unser wartet der Tod"). Den Archilocheischen Ursprung des Metrums bezeugt Terent. Maur. a. a. O.; auch sonst hat Archilochus die kata-

*) S. Usener, Altgr. Versb. S. 99 nebst Anm. 5.

**) Vgl. auch das ganz späte, aus lauter Spondeen bestehende Pentametron, welches ἐπικὸν genannt wird, bei Helias p. 145 Stud. und im Tractatus Harleianus p. 17, 24 Stud.

lektische daktylische Tripodie als epodischen Schluss gebraucht. S. III, 2. Auf Steinen s. Kaibel epigr. Gr. Nr. 188 u. 800.

3. Zu dem Hexameter tritt als zweiter Vers die daktylische Tetrapodie mit spondeischem (trochäischem) Auslaut und wie der Hexameter an allen Stellen der Contraction fähig. Hor. Od. 1, 28:

Te maris et terrae numeroque carentis arenae
mensorem cohibent, Archyta.

Ebenso Od. 1, 7. Epod. 12. Unter den Fragmenten des Archilochus ist nur ein einziger hierher gehörender Vers erhalten, vgl. Hephaest. 23 W.: *καὶ τὸ τετράμετρον καταληκτικὸν εἰς δισύλλαβον, ᾧ πρῶτος μὲν ἐχρήσατο Ἀρχίλοχος*) ἐν ἐπῳδοῖς·*

φαινόμενον κακὸν οἴκαδ' ἄγεσθαι.

Die dritte Reihe unterscheidet sich von den beiden vorausgehenden Tripodien durch ihre rhythmische Grösse, es findet also eine *μεταβολὴ κατὰ μέγεθος* statt, durch welche die Strophe einen ähnlichen Charakter erhält wie die beiden vorausgehenden durch die Pausen.

§ 5.

Daktylen der Lesbischen Erotiker und Anakreons.

(Aeolische Daktylen.)

Die Lyrik des Alcäus und der Sappho wendet sich vorzugsweise den Logaöden zu, doch sind in ihr auch die daktylischen Metra zahlreich vertreten, hauptsächlich in leichten erotischen und symposischen Liedern von weniger leidenschaftlichem Inhalte. In ähnlicher Weise, aber minder häufig werden dieselben auch von Anakreon gebraucht. Dem Inhalte der Poesie entsprechend ist auch der Rhythmus leicht und einfach: gleiche daktylische Reihen, ohne Pausen und Rhythmenwechsel, folgen in stichischer Composition aufeinander, doch so, dass sich gewöhnlich je zwei Reihen durch den Gedankenabschnitt zu einer distichischen Strophe verbinden**). Die häufigste Reihe ist die Tetrapodie, die bei Archilochus nur in Verbindung mit Tripodieen vorkam, aber schon seit Alkman über die tripodischen Reihen

*) Schol. Hephaest. 176. Diomed. 519 *metrum Archilochium* (dagegen p. 528 in den Codices *Asclepiadeum*). Über Archilochus s. Usener Altgr. Versb. S. 92. 112. 114 u. s. w.

**) Dies ist ausdrücklich von den daktylischen Pentapodieen der Sappho bezeugt Hephaest. 60 W. (vgl. auch p. 25 W.)

entschieden vorwiegt. Ausser der Tetrapodie wird die Pentapodie und Hexapodie gebraucht, von denen auch die letztere bei ihrer kyklischen Messung im Gegensatze zum epischen Hexameter eine einzige Reihe ausmacht —. Der Auslaut der Reihe besteht entweder in einem mit dem Trochäus wechselnden Spondeus, oder in einem vollen Daktylus, dessen Schlussthesis als Versende beliebig verlängert werden kann. Diese zweite Form des Auslautes findet sich aber nur bei den äolischen Dichtern*), nicht bei Anakreon, der dagegen die daktylischen Reihen auch katalektisch mit der Arsis schliesst**). Auch im Anlaut der Reihe findet sich bei den Aeoliern eine aus dem Volksleben hervorgegangene und durch die kyklische Messung des Daktylus begünstigte Eigenthümlichkeit, der Polyschematismus des ersten Fusses (äolische Basis). Weil nämlich der Daktylus durch kyklische Messung in seiner rhythmischen Geltung dem Trochäus assimilirt wird, so kann im ersten Fusse mit Ausschluss des Daktylus an Stelle des Spondeus auch der Trochäus gesetzt werden, ja es wird sogar der Iambus und Pyrrhichius zugelassen, so dass also ein jeder zweisilbiger Versfuss den Anfang der Reihe bilden kann:

–́ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ϖ   –́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ϖ
⏑́ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ϖ   ⏑́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ϖ

Die Zulassung des Iambus und Pyrrhichius erklärt sich durch den stärkeren Ictus, der auf der Arsis des ersten Fusses als einer Hauptarsis der ganzen Reihe seine Stelle hat und auch einer kurzen Silbe ein solches Gewicht zu verleihen im Stande ist, dass sie die Function einer Länge übernehmen kann. Doch muss dies als eine wahrscheinlich uralte metrische Freiheit betrachtet werden, von der im daktylischen Metrum blos die äolischen Erotiker Gebrauch machten; Anakreon wie alle übrigen Dichter lassen im ersten Fusse nur den Daktylus oder Spondeus zu. Aber auch bei Alcäus (fr. 47) und Sappho (fr. 102. 27) finden sich daktylisch anlautende Reihen; wahrscheinlich gehören dieselben solchen Gedichten an, in welchen überhaupt der Polyschematismus des ersten Fusses ausgeschlossen war; auch durch die inlautenden Füsse unterscheiden sich diese Reihen, indem sie wie die daktylischen Reihen Anakreons die Contraction der inlautenden

---

*) Heph. 24 W.:. *Τὰ αἰολικὰ . . . τὸν δὲ τελευταῖον πρὸς τὴν ἀπόθεσιν δάκτυλον μὲν ἢ κρητικὸν, διὰ τὸ τῆς τελευταίας ἀδιάφορον, ἐὰν ἀκατάληκτον ᾖ.*

**) Denselben Schluss lässt Heph. 24 W. auch für die äolischen Daktylen zu.

Daktylen zulassen, während in den mit Polyschematismus beginnenden die inlautenden Füsse durchgängig Daktylen, niemals Spondeen sind*). -- Die hierher gehörenden Metra sind folgende:

1. Tetrapodieen.

a. Mit daktylischem Auslaut, gewöhnlich mit freier Basis, Sappho fr. 40: Ἔρος δαὖτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει | γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον. ‖ fr. 41: Ἄτθι, σοὶ δ' ἔμεθεν μὲν ἀπήχθετο | φροντίσδην, ἐπὶ δ' Ἀνδρομέδαν πότῃ. ‖ fr. 42: Ἔρος δαὖτ' ἐτίναξεν ἔμοι φρένας, | ἄνεμος κατ' ὄρος δρύσιν ἐμπέσων. Der Vers des Alcäus fr. 57: οἶνος, ὦ φίλε παῖ, καὶ ἀλάθεα ist vielleicht eine unvollständige Pentapodie, cf. Theocrit. 29, 1 und Schol. Plat. p. 377: „καὶ Θεόκριτος". — Daktylischer Anlaut findet sich Sapph. fr. 102: ἦρ' ἔτι παρθενίας ἐπιβάλλομαι. Alcaeus fr. 47: ἄλλοτα μὲν μελιάδεος, ἄλλοτα δ' | ὀξυτέρω τριβόλων ἀρυτήμενοι.

b. Mit spondeischem Auslaut Sapph. fr. 98: Θυρώρῳ πόδες ἐπτορόγυιοι, | τὰ δὲ σάμβαλα πεμπεβόηα, | πίσυγγοι δὲ δέκ' ἐξεπόνασαν. ‖ fr. 113: μήτ' ἔμοι μέλι μήτε μέλισσα. ‖ fr. 43: ὄτα πάννυχος ἄσφι κατάγρει. Dasselbe Metrum in stichischer Composition auch bei Anakreon Hephaest. p. 23 W., natürlich ohne freie Basis, fr. 67. 68: ἀδυμελὲς, χαρίεσσα χελιδοῖ. ‖ μνᾶται δηὖτε φαλακρὸς Ἄλεξις. Daktylischer Anlaut verbunden mit Contraction der inlautenden Daktylen auch bei Sappho fr. 27: σκιδναμένας ἐν στήθεσιν ὄργας | μαψυλάκαν γλῶσσαν πεφύλαχθαι. Es ist unnöthig, diese Verse als *dimetri adonii* anzusehen, sie sind gewöhnliche Tetrapodieen ohne freie Basis, und eben deshalb ist die Zusammenziehung im Inlaute gestattet.

2. Pentapodieen.

Sie sind nur bei Sappho und Alcäus sowie bei seinem Nachahmer Theokrit, aber nicht bei Anakreon nachzuweisen. Der Polyschematismus des ersten Fusses wird zugelassen.

a. Mit daktylischem Auslaut (Σαπφικὸν τεσσαρεσκαιδεκασύλλαβον). In diesem Metrum hatte Sappho die Gedichte ihres

*) Fälschlich lassen Schol. Heph. B 165 W., Tricha 270 W. (und seine Epitome) auch Spondeen statt der Daktylen zu; richtiger Hephaest. 24: τὸν μὲν πρῶτον ἔχει πόδα πάντως ἕνα τῶν δισυλλάβων ἀδιάφορον, ἤτοι σπονδεῖον ἢ ἴαμβον ἢ τροχαῖον ἢ πυρρίχιον, τοὺς δὲ ἐν μέσῳ δακτύλους πάντας. Iohann. Tzetzes Anecd. Oxon. 3. 315. Isaak Monach. 191 — Draco 167. — Mar. Victor. 2559. Terentian. v. 2153. Plotius 2636. Servius 1824.

zweiten Buches geschrieben (Hephaest. p. 25. 65 W.), fr. 32: *μνάσεσθαί τινά φαμι καὶ ὕστερον ἄμμεων.* | fr. 33: *ἠράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἄτθι, πάλαι πότα.* | fr. 34: *σμίκρα μοι πάϊς ἔμμεν ἐφαίνεο κἄχαρις.* | fr. 35: *ἄλλα μὴ μεγαλύνεο δακτυλίω πέρι.* | fr. 36: *οὐκ οἶδ', ὄττι θέω· δύο μοι τὰ νοήματα.* | fr. 37: *ψαύην δ' οὐ δοκίμοιμ' ὀράνω δύσι πάχεσιν.* Hierher wahrscheinlich auch Sapph fr. 101. Aus einem Skolion des Alcäus sind uns schol. Arist. Vesp. 1234 die Verse erhalten: *ὤνηρ οὗτος ὁ μαιόμενος τὸ μέγα κράτος* | *ἀντρέψει τάχα τὰν πόλιν· ἀ δ' ἔχεται ῥοπᾶς.* Ein vollständiges Gedicht besitzen wir in der Nachahmung eines Alcäischen Paidikons Theocr. 29, welches sich, wie die im gleichen Metrum geschriebenen Gedichte der Sappho, in distichische Strophen zerlegt, wenn wir v. 9 hinter v. 18 stellen, wohin er dem Sinne nach gehört:

7 *Χὤταν μὲν τὺ θέλῃς, μακάρεσσιν ἴσαν ἄγω*
ἀμέραν· ὄκα δ' οὐκ ἐθέλῃς τύ, μάλ' ἐν σκότῳ.
10 *ἀλλ' εἴ μοί τι πίθοιο, νέος προγενεστέρῳ,*
τῷ κε λώϊον αὐτὸς ἔχων ἔμ' ἐπαινέσαις·

und

16 *καί κέν σευ τὸ καλόν τις ἰδὼν ῥέθος αἰνέσαι,*
τῷ δ' εὐθὺς πλέον ἢ τριέτης ἐγίνευ φίλος·
18 *τὸν πρᾶτον δὲ φιλεῦντα τριταῖον ἐθήκαο,*
9 *πῶς ταῦτ' ἄρμενα τὸν φιλέοντ' ἀνίαις διδῶν;*

b. Mit spondeischem Auslaut Sappho fr. 39: *ἦρος ἄγγελος ἰμερόφωνος ἀήδων.* ‖ fr. 104: *τίῳ σ', ὦ φίλε γάμβρε, κάλως εἴκάσδω;* | *ὄρπακι βραδίνῳ σε κάλιστ' εἴκάσδω.* ‖ fr. 38: *ὡς δὲ παῖς πεδὰ μάτερα πεπτερύγωμαι.* Vielleicht auch fr. 32.

3. Hexapodieen.

a. Mit spondeischem Auslaut. Neben der gewöhnlichen Form des heroischen Hexameters mit daktylischem oder spondeischem Anlaut (s. S. 41) bilden die Aeolier auch eine Form mit Polyschematismus *αἰολικὸν ἔπος* genannt, Hephaest. 24 W. So Alcäus fr. 46: *κέλομαί τινα τὸν χαρίεντα Μένωνα κάλεσσαι* | *αἰ χρὴ συμποσίας ἐπ' ὄνασιν ἔμοι γεγένησθαι.* ‖ fr. 45: *ἦρος ἀνθεμόεντος ἐπάϊον ἐρχομένοιο,* | *ἐν δὲ κίρνατε τῶ μελιάδεος ὄττι τάχιστα ...* Ob Sapph. fr. 30. 31 hierher zu rechnen, ist fraglich.

b. Mit schliessender Arsis nur in einem einzigen Verse des Anakreon fr. 69: *καλλίκομοι κοῦραι Διὸς ὠρχήσαντ' ἐλαφρῶς.*

B. Daktylische Chorlieder.

(κατὰ δάκτυλον εἶδος).

§ 6.

Alkman, Stesichorus und Ibykus.

Während sich die Daktylen bei den subjectiven Lyrikern in einem beschränkten Kreise distichischer Formen bewegen, entfalten sie sich in der chorischen Lyrik der Dorier zu mannichfaltigen und grossartigen Bildungen. Alkman repräsentirt den Anfang, Stesichorus die höchste Blüthe, Ibykus den Abschluss dieser weiteren Entwickelung. Von da verschwinden die daktylischen Strophen aus der chorischen Poesie der Lyriker, und weder Pindar noch Simonides hat sich ihrer bedient. Dagegen wird ihnen in der chorischen Poesie der Dramatiker eine schöne Nachblüthe zu Theil, von denen vor Allen Aeschylus mit grosser Vorliebe zu den Daktylen des Stesichorus als archaischen Formen zurückkehrt.

Alkman, Stesichorus und Ibykus unterscheiden sich nur im Umfange und in der kunstreichen Anordnung, so wie in Ton und Inhalt der daktylischen Strophen: die metrischen Bestandtheile d. h. die Reihen und Verse sind ihnen gemeinsam. Die alten Techniker bezeichnen das daktylische Metrum des Stesichorus mit dem Ausdruck κατὰ δάκτυλον εἶδος, einem Namen, den wir auch auf die Daktylen des Alkman und des Ibykus ausdehnen dürfen. Die Hauptstelle darüber ist ein Fragment aus Glaukos' Geschichte der alten Dichter und Musiker, worin es heisst, dass das κατὰ δάκτυλον εἶδος noch nicht bei Terpander und auch noch nicht bei Archilochus vorkam, wohl aber in den aulodischen Nomen des Olympos, aus welchen es Stesichorus entlehnt habe*). Es ist von höchstem Interesse, hier die älteste Quelle

*) Plut. de mus. 7: ὅτι δ' ἐστὶν Ὀλύμπου ὁ ἁρμάτιος νόμος, ἐκ τῆς Γλαύκου ἀναγραφῆς τῆς ὑπὲρ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν μάθοι ἄν τις, καὶ ἔτι γνοίη, ὅτι Στησίχορος ὁ Ἱμεραῖος οὔτ' Ὀρφέα οὔτε Τέρπανδρον οὔτ' Ἀρχίλοχον οὔτε Θαλήταν ἐμιμήσατο, ἀλλ' Ὄλυμπον, χρησάμενος τῷ ἁρματίῳ νόμῳ καὶ τῷ κατὰ δάκτυλον εἴδει, ὅ τινες ἐξ ὀρθίου νόμου φασὶν εἶναι. Hier werden vier metrisch-musikalische Stilarten unterschieden: 1) Die in Hexametern gehaltenen Hymnen und Nomen des Terpander (cf. Proclus Chrest. p. 245 ed Westphal. Plut. de mus. 4. 5) und des mythischen Orpheus, der auch sonst als Repräsentant alter hieratischer Tempelpoesie mit Terpander

der Stesichoreischen Daktylen kennen zu lernen. Die Nomenpoesie hatte einen vorwiegend epischen Ton und Inhalt und schloss sich deshalb auch im Rhythmus der epischen Dichtung an: die ältere Kitharodik des Terpander bediente sich noch vorwiegend des epischen Hexameters, die Aulodik dagegen, die sich in weniger ruhigen und gemessenen Weisen bewegte, behielt nur den daktylischen Grundrhythmus bei, während sie in den Reihen und Versen einer grösseren Mannichfaltigkeit bedurfte, und bildete so die Grundzüge des daktylischen Metrums aus, welches späterhin Stesichorus für seine episch-lyrischen Dichtungen gebrauchte und hier durch seine kunstreiche Strophencomposition zur höchsten Vollendung brachte. Der von Glaukos überlieferte Ursprung der Stesichoreischen Daktylen ist um so weniger zu bezweifeln, als sich Stesichorus auch im Inhalt seiner Poesie den aulodischen Nomendichtern anschloss; denn wie Stesichorus, so hatte auch der gleichzeitige Aulode Sakadas eine *Ἰλίου πέρσις**) und der noch ältere Xanthos eine Oresteia gedichtet, und ein ausdrückliches Zeugniss berichtet, dass Stesichorus die letztere nachgeahmt hat**). Nicht fern liegt die

---

in nahe Beziehung gesetzt wird (Nicomach. p. 29). 2) Die Archilocheischen Formen. 3) Die meist in Päonen gehaltene hyporchematische Poesie des Thaletas, dem sich Xenodamos und Alkman anschliessen. 4) Das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* der aulodischen Nomendichter (Olympos) und des Stesichorus. Ausser im *ὄρθιος νόμος* des Olympos, dessen Rhythmus mit den Orthien im *ὄρθιος νόμος* des Terpander nichts gemein hat (vgl. § 2 S. 9), hatte das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* auch in den Pronomia der Auloden seine Stelle, schol. Arist. Nub. 651 = Suid. s. v. *κατὰ δάκτυλον: ἔστι δὲ ῥυθμοῦ καὶ κρούματος εἶδος τὸ κατὰ δάκτυλον, ᾧ χρῶνται οἱ αὐληταὶ πρὸ τοῦ νόμου*, wo *πρὸ τοῦ νόμου* identisch ist mit den *προνόμια* Pollux 4, 53. — Von dem epischen Hexameter ist das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* verschieden, denn Glaukos sagt, dass es Terpander, der doch vorzugsweise in Hexametern dichtete, noch nicht gebraucht habe, sondern erst Olympos. Dasselbe geht auch aus Nub. 651 hervor, wo der Schüler beim Unterrichte in der musischen Kunst ausser nach den ebenfalls von den Auloden gebrauchten *κατ' ἐνόπλιον εἶδος* (s. § 12) nach dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος* gefragt wird. Beide *εἴδη* werden hier einerseits von *τρίμετρα* und *τετράμετρα*, andererseits von den *ἔπη*, d. h. den Hexametern, genau unterschieden.

*) Athen. 13, 610 c: *καὶ οὐδὲ ταῦτ' ἐκ τῶν Στησιχόρου, σχολῇ γάρ, ἀλλ' ἐκ τῆς Σακάδα τοῦ Ἀργείου Ἰλίου πέρσιδος.*

**) Megaclid. ap. Athen. 12, 513 a: *Ξάνθος δ' ὁ μελοποιός, πρεσβύτερος ὢν Στησιχόρου, ὡς καὶ αὐτὸς ὁ Στησίχορος μαρτυρεῖ . . . πολλὰ δὲ τῶν Ξάνθου παραπεποίηκεν ὁ Στησίχορος, ὥσπερ καὶ τὴν Ὀρέστειαν καλουμένην.* Vgl. auch Aelian. V. H. 4, 26.

Annahme, dass er auch für seine trichotomische Compositio dem τριμερὴς νόμος des Sakadas und Polymnestos die erste regung finden mochte*). Gerade diese Gliederung nach Stro Antistrophe und Epodos, die von da an für die ganze n folgende Chorlyrik massgebend blieb, gab den Stesichoreis Daktylen ihre erhabene Strenge, und innerhalb dieser Gre war zugleich die grosse Ausdehnung der Strophen und der n nichfache Wechsel der Reihen möglich, von der Dionysius Halic richtet**) und von der auch wir uns aus den freilich sehr ka Fragmenten noch ein ziemlich deutliches Bild zu entwerfen mögen. Im daktylischen Metrum hat Stesichorus seine ἆ ἐπὶ Πηλίᾳ und seine Γηρυονὶς gedichtet; die daktylischen Re seiner übrigen Dichtungen gehören der dorischen Strophenbild an und müssen hier ausgeschlossen bleiben.

Dem von Stesichorus ausgebildeten daktylischen Ma schloss sich Ibykus an. Wenn in den erhaltenen Bruchstü seiner Poesieen der epische Ton fast überall zurücktritt, so dies wohl erst ein Einfluss der Zeit, in welcher er zusam mit Anakreon am Hofe des Polykrates verweilte und sich zugsweise der erotischen Lyrik zuwandte; aus dem Schwan der Alten, die ihn nicht selten als Verfasser Stesichoreis Gedichte wie der ἆθλα ἐπὶ Πηλίᾳ nennen***), erhellt, das sich wenigstens in seinen früheren daktylischen Gedichten dem Inhalte nach an Stesichorus anschloss. Uebrigens muss manchen der erhaltenen daktylischen Verse des Ibykus zwe haft bleiben, ob sie dem κατὰ δάκτυλον εἶδος, oder nicht vieln dem logaödischen Metrum angehören, welches Ibykus bei Uebergange seiner Poesie aus der epischen in die erotische L neben dem daktylischen mit Vorliebe gebraucht hat.

Mit Stesichorus muss auch sein Vorgänger Alkman κατὰ δάκτυλον εἶδος aus der aulodischen Nomenpoesie gesch haben, da er im Gebrauche der daktylischen Reihen und V mit Stesichorus übereinstimmt. Auch sonst stand Alkman

*) Plut. de mus. 8. 4.

**) Dionys. comp. verb. 19: οἱ δὲ περὶ Στησίχορόν τε καὶ Πίνδ μείζους ἐργασάμενοι τὰς περιόδους εἰς πολλὰ μέτρα καὶ κῶλα διένει αὐτάς. Von langen Versen ist hier aber nicht die Rede. Die län Verse des Stesichorus überschreiten nicht den Umfang des anapästi Tetrameters.

***) Athen. 4, 172 d.

den aulodischen Nomendichtern in Beziehung, worauf schon die Nachricht hinweist, dass er den Polymnestus in seinen Liedern erwähnt hat*). Nicht nur das κατὰ δάκτυλον εἶδος, sondern auch die Ionici scheint er aus jener Quelle entlehnt zu haben**), ebenso wie er sein kretisches Maass von den Hyporchemen- und Päanendichtern Thaletas und Xenodamos von Kythere überkam. Nicht fern läge die Annahme, dass ihm Thaletas auch in der Bildung der Daktylen vorausgegangen sei, aber dagegen ist das Zeugniss des Glaukos, der dem Thaletas das κατὰ δάκτυλον εἶδος ausdrücklich abspricht***). Der von der epischen Lyrik des Stesichorus so sehr abweichende Ton und Inhalt der Alkmanischen Daktylen ist vielmehr daraus zu erklären, dass Alkman überhaupt vorzugsweise Hyporchemendichter ist und daher für diese Gattung der Poesie leicht ein Metrum benutzen konnte, welches derselben ursprünglich fremd war. Und in der That entfernen sich die hyporchematischen Daktylen des Alkman, die von da an eine typische Form geworden zu sein scheinen und namentlich von Aristophanes nachgebildet sind†), durch Einfachheit und Leichtigkeit des Baues ziemlich bedeutend von den Daktylen des Stesichorus und Ibykus, während ernstere Daktylendichtungen des Alkman, wie die Päane (fr. 22), dieselbe Formbildung wie die Stesichoreischen und Ibykeischen zeigen.

Daktylische Reihen und Verse.

Die vorwiegende Reihe der daktylischen Chorpoesie ist die Tetrapodie, die bald auf einen Spondeus, bald auf einen Daktylus††), bald katalektisch auf die blosse Arsis auslautet. In dem letzten Falle wird sie von den alten Metrikern Ἀλκμανικὸν oder *Alcmanium* genannt†††), weil sie von den damals erhaltenen Dichtungen am frühesten bei Alkman vorkam; die spondeisch auslautende heisst Ἀρχιλόχειον oder *Archilochicum*, da sie bereits Archi-

*) Plut. de mus. 5. Polymnestos ist Sänger von ὄρθιοι Plut. de mus. 9, die eben im κατὰ δάκτυλον εἶδος gehalten sind.

**) Vgl. II, 3.

***) S. oben S. 90 Anm. Dem widerstreitet nicht, wenn Glaukos bei Plut. de mus. 10 die Aulodik auch für die Thaletischen Päanen als letzte Quelle angibt.

†) S. § 9.

††) *Alcmanicum* heisst diese Form bei Mar. Victor. 2518, Ἀρχιλόχειον in den schol. Hephaest. B 164 W. Vgl. auch Tricha 268, 25 W.

†††) Serv. 1821. Tricha 268 W. Vgl. auch schol. Hephaest. B 164 W.

lochus in seinen Epoden gebraucht (§ 4, 3). Als Beispiel führen wir an Alcm. fr. 33: *ἀλλὰ τὰ κοινὰ γὰρ ὥσπερ ὁ δᾶμος*, Stesich. fr. 45: *δεῦρ' ἄγε Καλλιόπεια λίγεια*. — Alcm. fr. 46: *πάρ θ' ἱερὸν σκόπελον παρά τε Ψύρα*, fr. 47: *εἴπατέ μοι τάδε, φῦλα βροτήσια*. — Alcm. fr. 49: *ταῦτα μὲν ὡς ἂν ὁ δᾶμος ἅπας*. Die Tetrapodie bildet entweder einen selbständigen Vers, oder, was ungleich häufiger, zwei Tetrapodien sind zu einer daktylischen Octapodie vereint, einem der häufigsten Verse der daktylischen Chorpoesie sowohl bei Lyrikern als bei Dramatikern. Eine Cäsur tritt in der Mitte der Octapodie ein, gewöhnlich nach dem vierten Daktylus, oft aber auch nach der vierten oder fünften Arsis; die Contraction des Daktylus zum Spondeus ist meist auf den ersten Fuss beschränkt, wo dieselbe auch im epischen Hexameter am häufigsten ist; der Ausgang ist entweder ein Spondeus (Trochäus):

Alcm. 34: *πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων ὅκα | θεοῖσιν ἅδῃ πολύφαμος ἑορτά*,
Stesich. 2: *Σασαμίδας χόνδρον τε καὶ ἐγκρίδας | ἄλλα τε πέμματα καὶ μέλι χλωρόν*,

oder eine blosse Arsis, und so entsteht die katalektische Octapodie, deren häufiges Vorkommen bei Ibykus durch den Namen *metrum Ibycium* bezeugt wird, wenn auch die kargen Fragmente kein Beispiel aufweisen, vgl. Serv. Cent. p. 1821 *Ibycium constat heptametro hypercatalecto, ut est hoc*:

versiculos tibi dactylicos ceci ni, puer optime, quos facias.

Die Tripodie bildet das zweite Grundelement der daktylischen Chorpoesie. Mit spondeischem oder trochäischem Schluss wird sie von Servius 1820 *Alcmanicum* genannt, wie Alcm. 43: *ἀμπελίνων ὀλετῆρα*, Ibyc. 3: *σείρια παμφονόωντα*. Durch die Verbindung zweier Tripodieen zu einem Verse entsteht der daktylische Hexameter, Stes. 8: *'Αέλιος δ' Ὑπεριονίδας δέπας ἐσκατέβαινεν*, Ibyc. fr. 2: *ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήρᾳ*, der, wie es scheint, die Contraction nur höchst selten, vielleicht nur im ersten Fusse gestattete*) und auch mit einem auslautenden Daktylus gebildet wurde, eine Vereinigung zweier daktylisch auslautenden Tripodieen, die bei den Alten den Namen *Ibycium* führt, Serv. 1821:

Ibyc. 4: *αἰεί μ' ὦ φίλε θυμὲ, τανύπτερος ὡς ὅκα πορφυρίς*.

*) Rein daktylisch auch die stichisch gebrauchten Hexameter des Alkman 26.

Der katalektische Hexameter, der den Alten zufolge zuerst von Stesichorus gebraucht ist (*metrum angelicum* oder *Choerileum* oder *Diphilium*) scheint wegen des Spondeus in der Mitte nicht den daktylischen, sondern den dorischen Strophen anzugehören, wie in der Oresteia des Stesichorus fr. 37: *τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων**). Bei der Vorliebe für tetrapodische Formen verbindet die Chorpoesie die Tripodie mit einer Tetrapodie zur daktylischen Heptapodie, entweder mit auslautendem Spondeus oder katalektisch. Die erstere Form heisst wegen ihres häufigen Gebrauches bei Stesichorus *metrum Stesichorium* Serv. 1821; bei jedem der drei Dichter finden sich Beispiele:

Alcm. 22: *φοίναις δὲ καὶ ἐν θιάσοισιν*
*ἀνδρείων παρὰ δαιτυμόνεσσι πρέ|πει παιᾶνα κατάρχειν***).
Stesich. 5 nach Bergks Umstellung: *Ταρτησσοῦ ποταμοῦ σχεδὸν ἀντιπέρας κλεινᾶς Ἐρυθείας*
ἐν κευθμῶνι πέτρας παρὰ παγὰς ἀ|πείρονας, ἀργυρορίζους.
Ibyc. 5: *Εὐρύαλε, γλαυκέων Χαρίτων θάλος...*
καλλικόμων μελέδημα, σὲ μὲν Κύπρις
ἅ τ' ἀγανοβλέφαρος Πειθὼ ῥοδέ|οισιν ἐν ἄνθεσι θρέψαν.

Die katalektische Heptapodie heisst *Alcmanium*, Serv. 1821: *Alcmanium constat hexametro hypercatalecto*, doch kommt sie auch bei Stesichorus vor,

Stesich. fr. 7: *σκύπφειον δὲ λαβὼν δέπας ἔμμετρον ὡς τριλάγυνον*
πῖνεν ἐπισχόμενος, τό ῥά οἱ παρέ|θηκε Φόλος κεράσας.

Die dritte, aber seltenste daktylische Reihe ist die Pentapodie, welche mit spondeischem Auslaut *metrum Stesichorium*, mit katalektischem Ausgange *Alcmanium* genannt wird. Serv. 1820: *Stesichorium constat pentametro catalectico, ut est hoc:*

Marsya, cede deo tua carmina flebis

Stesich. 8: *χρύσεον, ὄφρα δι' Ὠκεανοῖο περάσας.*

Serv. 1820: *Alcmanium constat tetrametro hypercatalecto, ut est hoc:*

Vita quieta nimis caret ingenio.

---

*) Diomed. 512. Plotius 2633. [Censorin.] p. 615. 617 *K.* S. III, 1.

**) Gewöhnlich wird *δαιτυμόνεσσιν* geschrieben und mit *ἀπείρονας* ein neuer Vers angefangen, der aber als kurzsilbig anlautender Parömiacus im *κατὰ δάκτυλον εἶδος* nicht vorkommt. Vgl. § 7 ff. — fr. 25: *ἐπῆγε δὲ καὶ μέλος Ἀλκμὰν* scheint ebenfalls der Schluss eines längeren daktylischen Verses.

Alloiometrische Reihen und Verse.

Wenn sich Pindar und die späteren Lyriker der daktylisch Strophen nicht bedienen, so geschieht dies unstreitig aus d Grunde, weil ein so gleichförmiges Metrum auf die Dauer der heren Lyrik nicht zusagt, die, obwohl sie dem hesychastisch Tropos angehört*), doch mannichfaltigere und wechselvoll Formen verlangt. Dies fühlten bereits die älteren Vertreter chorischen Lyrik und verbanden daher zur Minderung der al strengen Gleichförmigkeit die Daktylen mit alloiometrisch Reihen, die aber, um keine zu scharfen Contraste hervorzuru und den Grundtypus möglichst rein zu erhalten, fast dur gängig dem anapästischen Maasse angehören und sich also den daktylischen Reihen nur durch die schwungvolle Anakru unterscheiden. In welchem Verhältnisse diese Epimixis st fand, lässt sich bei der Abgerissenheit der Fragmente ni mehr erkennen; in vielen ist die Zahl der daktylischen u anapästischen Reihen so ziemlich gleich, so dass wir die dak lischen Strophen der Chorpoesie mit dem Namen daktylis anapästischer Strophen bezeichnen könnten, wenn sich nicht den viel zahlreicher erhaltenen Strophen der Dramatiker augenscheinliches Vorwalten der daktylischen Reihen zeigte. I anapästischen Reihen und Verse sind folgende:

Die anapästische Tetrapodie, akatalektisch und ka lektisch. Ibyc. 2: *ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον*, Ibyc. 15: *κ ελέξατο Καδμίδι κούρᾳ*. Zwei Tetrapodieen vereint bilden e anapästische Oktapodie, entweder akatalektisch:

Alcm. 28: *δῦσαν δ' ἄπρακτα νεανίδες, ὦστ' | ὄρνεις ἱέρα ὑπερπταμένω***),

ebenso Stesich. 8, Ibyc. 2, oder katalektisch (anapästischer trameter):

Stesich. 8: *θρώσκων μὲν ἄρ' Ἀμφιάραος, ἄκον|τι δὲ νίκα Μελέαγρος.*

Kleine *μὲν ἄρ'*, Bergk unsicher *μὲν γὰρ τ'*, wodurch eine dak lische Oktapodie hergestellt wird.

Ibyc. 9: *γλαυκώπιδα Κασσάνδραν, ἐρασι|πλόκαμον κούραν Πριάμ φᾶμις ἔχῃσι βροτῶν* . . . .

Bergks Abtheilung ist nicht richtig.

*) Aristid. 30. Euclid. intr. mus. 21. Griech. Rhythm.[1] S. 192.

**) Dass Alkman anapästische Systeme gebildet hat, kann man diesem Verse nicht schliessen.

Ein synkopirter anapästischer Tetrameter entsteht, wenn die akatalektische anapästische Tetrapodie mit einer spondeisch auslautenden daktylischen Tripodie zu einem Vers verbunden ist (s. § 2):

◡◡ ⏑́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ ⊔ ⏑́ ◡◡ — ◡◡ ⊔ —

Ibyc. 3: *Φλεγέθων, ἅπερ διὰ νύκτα μακρὰν | σείρια παμφανόωντα.*
Alcm. 43: *καὶ ποικίλον ἶκα, τὸν ὀφθαλμῶν | ἀμπελίνων ὀλετῆρα.*

Eine Umstellung der Worte halten wir nicht für nöthig.

Einzelne anapästische Tripodieen erscheinen Ibyc. 10. 13, aber unsicher. Dagegen ist die Verbindung zweier Tripodieen zum anapästischen Hexameter und der Tripodie mit der Tetrapodie zur anapästischen Heptapodie sowohl durch die alten Metriker wie durch die Fragmente bezeugt. Die akatalektische Hexapodie wird *metrum Stesichorium*, die katalektische Heptapodie *metrum Simonideum*, die akatalektische Heptapodie *metrum Alcmanium* genannt, Serv. 1822. Beispiele sind:

Stesich. 8: *ἀφίκοιθ' ἱερᾶς ποτὶ βέν|θεα νυκτὸς ἐρεμνᾶς*, ebenso fr. 1 und 7. Vgl. auch Mar. Victor. 2522.
Ibyc. 27: *οὐκ ἔστιν ἀποφθιμένοις | ζωᾶς ἔτι φάρμακον εὑρεῖν.*

Von den anapästischen Pentapodieen heisst die katalektische *metrum Alcmanicum*, Serv. 1822: *Alcmanicum constat dimetro hypercatalecto, ut est hoc:*

tremulum mare mellifluа nitet aura,

die akatalektische (*metrum Pindaricum* Serv. l. c.) findet sich

Ibyc. 2: *ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.*

Andere alloiometrische Reihen als anapästische scheinen nur als Abschluss einer grösseren Periode vorgekommen zu sein. Nachweisbar sind nur zwei logaödische Tripodieen als Ausgang der Stesichoreischen Strophe Geryon. fr. 8.

Composition der Strophen.

Von der Composition der daktylischen Strophen können wir uns, da die alten Metriker uns hier verlassen, nur ein sehr unvollständiges Bild entwerfen. Im Allgemeinen lassen sich zwei Strophengattungen unterscheiden, die eine bloss von Alkman, die andere von Alkman, Stesichorus und Ibykus vertreten.

Die Strophen der ersten Gattung haben eine sehr einfache und kunstlose Form, die dem Stile der subjectiven Ly-

riker noch ziemlich nahe steht und hauptsächlich durch Al fr. 45, 33 und 34 repräsentirt wird. In dem ersten Beis vereinigte Alkman drei isometrische Reihen zu einer Stro indem er drei akatalektisch-daktylische Tetrapodieen*), wie scheint, systematisch mit einander verbindet:

Μῶσ' ἄγε, Καλλιόπα, θύγατερ Διός,
ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέων, ἐπί θ' ἵμερον
ὕμνῳ καὶ χαρίεντα τίθει χορόν.

Vgl. Maxim. Planud. V, 510 Walz: *αὕτη ἡ στροφὴ ἐκ τριῶν* *κώλων δακτυλικῶν ἰσομέτρων συγκειμένη.* — Fr. 33 und stimmen im Metrum überein. So weit sich dasselbe erken lässt, hat hier Alkman je vier Verse zu einer tetrastichisc Strophe vereint, drei daktylische Oktapodieen und eine Tetrap als kürzeren Schlussvers, in einer ähnlichen Form, wie sp die Lesbier ihre sapphische Strophe bildeten:

Fr. 33.

στρ. *καί ποκά τοι δώσω τρίποδος κύτος, | ᾧ κ' ἔνι — ◡◡ — λε' ἀγει*
ἀλλ' ἔτι νῦν γ' ἄπυρος, τάχα δὲ πλέος | ἔτνεος, οἷον ὁ παμφ
Ἀλκμὰν
ἠράσθη χλιερὸν πεδὰ τὰς τροπάς· | οὔτι γὰρ ἠῢ τετυγμένον ἔσθει,
ἀλλὰ τὰ κοινά γὰρ ὥσπερ ὁ δᾶμος,
ἀντ. *ζατεύει . . . .*

Fr. 34.

στρ . . . .
πολλάκι δ' ἐν κορυφαῖς ὀρέων, ὅκα | θεοῖσιν ἄδῃ πολύφαμος ἑορτ
χρύσιον ἄγγος ἔχοισα μέγαν σκύφον, | οἷά τε ποιμένες ἄνδρες ἔχοι
χερσὶ λεόντειον γάλα θήσαο,
ἀντ. *τυρὸν ἐτύρησας μέγαν ἄτροφον | ἀργιφόνταν.*

Die Strophen der zweiten Gattung unterscheiden durch eine grössere Mannichfaltigkeit der Reihen und Verse namentlich durch Hinzumischung des anapästischen Metru Wie Alkman diese Strophen gebaut, darüber geben die hie gehörigen Fragmente, wie fr. 22 (aus einem Päan), 43, 28, keinen Aufschluss; auf längere Ausdehnung weist die Anal der erhaltenen logaödischen Strophe fr. 60. Stesichorus Ibykus zeigen in den beiden erhaltenen Strophen, für d Vollständigkeit wir freilich keine Bürgschaft haben, bereits künstlerisch ausgebildete, eurhythmische Composition.

*) Von stichischer Verbindung der katalektischen Tetrapodieen wi wir bei Alkman nichts. Ein Beispiel aus späterer Zeit Anthol. P XV, 23.

Stesich. Geryon. fr. 8.

Ἀέλιος δ' Ὑπεριονίδας δέπας ἐσκατέβαινεν
χρύσεον, ὄφρα δι' Ὠκεανοῖο περάσας,
ἀφίκοιθ' ἱερᾶς ποτὶ βένθεα νυκτὸς ἐρεμνᾶς,
ποτὶ ματέρα κουριδίαν τ' ἄλοχον παῖδάς τε φίλους· ὁ δ' ἐς
ἄλσος ἔβα
δάφναισι κατάσκιον ποσσὶ παῖς Διός.

–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
– –́ ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ –

Eine Pentapodie ist mesodisch von vier Tripodieen umschlossen, wovon je zwei einen Hexameter bilden. Dann folgen als stichische Periode zwei Tetrapodieen und zwei Tripodieen, die letzteren logaödisch als Schluss der Strophe.

Ibycus fr. 2.

Ἔρος αὖτέ με κυανέοισιν ὑπὸ βλεφάροις τακέρ' ὄμμασι δερκόμενος
κηλήμασι παντοδαποῖς ἐς ἀπείρ(ον)α δίκτυα Κύπριδι βάλλει.
ἦ μὰν τρομέω νιν ἐπερχόμενον
ὥστε φερέζυγος ἵππος ἀεθλοφόρος ποτὶ γήρᾳ
ἀέκων σὺν ὄχεσφι θοοῖς ἐς ἅμιλλαν ἔβα.

⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –
– –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
– –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏒
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
⏑⏑ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ –

In stichischer Folge schliessen sich fünf Tetrapodieen (v. 1—3) und zwei Tripodieen (v. 4) an einander, eine Pentapodie bildet das Epodikon. v. 2 *ἀπείρ(ον)α—βάλλει* darf nicht mit Bergk zu einem Glykoneus gemacht werden.

Bei den späteren Lyrikern bleiben die daktylischen Strophen ohne Anwendung. Erst am Ende der klassischen Periode vernehmen wir wieder ein Echo aus jener älteren Zeit: der Megalopolitaner Kerkidas, der in seiner ganzen Richtung der alten Zeit zugethan war, wie namentlich sein Enthusiasmus für Homer, seine archaische Wort- und Satzbildung zeigt, hat in seinen Meliamben neben der dorischen Strophe sich auch des alten daktylischen Maasses bedient. Der satirische Ton darf nicht befremden, da sich schon bei Alkman Anklänge hieran finden. Das erhaltene Fragment (fr. 2 Bergk[4] II, 513) constituiren wir:

Οὐ μὰν ὁ πάρος γε Σινωπεὺς
τῆνος ὁ βακτροφόρας, διπλοείματος, | αἰθεριβόσκας, ἀλλ' ἀνέβα

χῆλος ποτ' ὀδόντας ἐρείσας,
καὶ τὸ πνεῦμα συνδακών·
ἧς γὰρ ἀλαθέως Διογενὴς Ζα|νὸς γόνος οὐράνιός τε κύων.

— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — — — ⏑⏑ —
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
´ ⏑⏑ — — — ⏑⏑ — — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

Die Verbindung eines Parömiacus mit einem längeren daktylisch
Verse erinnert an Alcman fr. 22 unserer Abtheilung.

Das Fragment aus dem Asklepios des **Telestes**, sieb
daktylische Tripodieen, von denen die letzte katalektisch ist, gehö
nicht hierher. Die Tripodieen weisen vielmehr darauf hin, da
wir hier das Bruchstück eines Dithyrambus in dorischer Con
position vor uns haben, in welcher, wie Philoxenus, der Zei
genosse des Telestes, auf das schlagendste beweist, die ei
gemischten Epitriten nur äusserst spärlich vorkamen.

§ 7.

Daktylische Chorlieder der Dramatiker im Allgemeinen.

(Metrische Bildung.)

In der dramatischen Chorpoesie hat das daktylische Maa
keineswegs eine so hervorragende Stellung wie Iamben, Trochäe
und Logaöden, es bildet vielmehr nur einen secundären Bestand
theil der melischen Parthieen und steht in der Häufigkeit seine
Gebrauches etwa dem Vorkommen der dorischen Strophe in de
Tragödie und Komödie coordinirt. Fast überall sind die dakty
lischen Chorlieder Nachklänge der älteren chorischen Lyrik un
dem geübten Ohre des hellenischen Zuschauers als solche ve
nehmbar, jedoch in freier Nachbildung und im Geiste vo
geschrittener Melopöie. So sagt schon Aristophanes von de
Ran. 1282 zusammengestellten daktylischen Versen des Aeschylu
dass sie aus den kitharodischen Nomen entlehnt seien, ἐκ τῶ
κιθαρῳδικῶν νόμων εἰργασμένην. Diese Worte bezeichnen ab
nicht bloss die Alterthümlichkeit von Form und Inhalt, sonder
sie sind zugleich ein ausdrückliches Zeugniss, dass das daktylisch
Metrum des Aeschylus auf die alte Nomenpoesie, also auf di
selbe Quelle zurückzuführen ist, der nach Glaukos auch di
daktylischen Strophen des Stesichorus entstammen. Von beso

rlangt, in der Meinung, dass die äolische Basis auch für die aktylen der Tragiker gestattet sei. Dies ist nicht einmal in n spätesten daktylischen Monodieen der Fall, geschweige denn diesen ernsten und würdevollen Chorgesängen, deren Vorbild r Nomos und die alte Lyrik des Stesichorus ist.

b. Alloiometrische Reihen.

1. Während die anapästischen Reihen in den daktyschen Strophen der objectiven Lyrik sehr häufig gebraucht erden, sind sie von den Dramatikern auf ein knappes Maass, eist auf den Schluss der Strophe oder Periode beschränkt. erscheint der Parömiacus Nub. 275, 12. Eum. 1040, 4. Phoen. 18, 10. 15, ebenso die akatal. anapäst. Tetrapodie Phoen. 818, 9. 14. Ausserdem lässt sich nur die katal. Oktapodie (Tetraeter) und die katal. Pentapodie nachweisen, jene als Mesodikon rs. 897, 3, diese als vorletzte Reihe Agam. 140, 13.

2. Dagegen dringen bei den Tragikern in den Anfang der ktylischen Reihe auch einzelne trochäische und iamische Füsse ein, verbunden mit Synkope der zweiten intenden Thesis, eine Art der Mischung, wofür bei den Lyrikern e Beispiele fehlen. So entstehen die Formen

◡◡ ◡ — — ◡◡ — ◡◡ und ◡ ⏊ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ . . . .

Die sämmtlichen hierher gehörigen Beispiele sind:

Phoen. 818, 1: *ἔτεκες, ὦ γᾶ, ἔτεκές ποτε,*
Pers. 852, 2: *εὖθ᾽ ὁ γηραιὸς πανταρκὴς, ἀκάκας, ἄμαχος βασιλεὺς,*
Agam. 104, 6: *φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς,*
Agam. 104, 3: *ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, Ἑλλάδος ἥβας ξύμφρονα ταγὰν,*

d die von Aristophanes Ran. 1264 ff. aus Aeschylus angehrten Verse:

Myrmid. *Φθιῶτ᾽ Ἀχιλλεῦ, τί ποτ᾽ ἀνδροδάϊκτον ἀκούων,*
fab. inc. *κύδιστ᾽ Ἀχαιῶν Ἀτρέως πολυκοίρανε μάνθανέ μου παῖ.*

ie Synkope fehlt Agam. 140, 7: *ἰήιον δὲ καλέω παιᾶνα.* — iesen Versen stehen die Logaöden nahe, die aber in den ktylischen Strophen der Dramatiker noch sparsamer eingeischt werden. Agam. 140, 2. Pers. 852, 3; 879, 4. Nub. 278, 9.

3. Vollständige iambische und trochäische Reihen d etwas häufiger als die anapästischen. Es findet sich die tal. trochäische Tetrapodie Nub. 814, 4. Pers. 864, 2; 879, 2 l vielleicht Eum. 373, 3; die trochäische Tripodie Pers. 864, 3.

Ran. 875, 8(?); die jambische Tetrapodie Agam. 140, 1; 10·
Oed. tyr. 152, 2; dieselbe Reihe katalektisch Ran. 875, ...
Pers. 897, 7.

§ 8.

Daktylische Chorlieder der Tragödie.

Nicht nur im metrischen Bau, sondern auch im Ton
Inhalt schliessen sich die daktylischen Chorlieder der Trag
an die epische Lyrik des Stesichorus und an die alte hierati
Poesie, namentlich die Nomendichtung, an. Das vorwalt
Element bildet die epische Erzählung in feierlicher Ruhe
andachtsvoller Erhebung des Gemüthes und einem unerschü
lichen Vertrauen auf die Gesetze der göttlichen Weltordn
Damit verbindet sich zugleich eine tiefe tragische Stimm
die sich in der stillen Trauer um die dahingeschwundene G
der Vergangenheit und in der Hoffnungslosigkeit für die Zuk
ausspricht, aber stets in ruhiger Milde und mit Ergebun
den Willen des unabänderlichen Schicksals. Dieser Ton
sich besonders in den daktylischen Strophen des Aeschylus
die archaische Färbung auch noch in seiner Diction he
treten lässt. So die Strophen in der Parodos des Agam
non, die kunstreichsten und vollendetsten Bildungen dieser
sie stehen hier wie die altersgrauen Säulen eines noch
Nebel der Nacht umflossenen Tempels*), über dem bereit
geheimnissvolles Morgenlicht zu dämmern beginnt und das N
des Tages verkündet, der beides, Heil und Unheil, bringen l
Doch die Fäden der Zukunft sind in der Vergangenheit gekn
und so lässt der Chor der Greise die Thaten verflossener Z
vor seinem Geiste vorüberziehen und ahnt aus ihnen, ir
mehr von düsterem Bangen ergriffen, die Nähe des Unheils.
Gewalt der subjectiven Empfindung hält sich in den ru
Bahnen eines epischen Gesanges und erst am Ende jeder Str
bricht sie in den verhängnissvollen Ruf aus: **αἴλινον, αἴ**
εἰπὲ, τὸ δ' εὖ νικάτω. Von gleicher Ausdehnung und Anord
aber weniger kunstreich sind die Strophen im zweiten
simon der Phönissen; der Ton ist noch elegischer
düsterer und neben der epischen Erzählung ist dem lyri
Elemente ein grösserer Raum verstattet. Ebendahin g

---

*) Sie sind hier die χρυσαῖ κίονες und das εὐτειχὲς πρόθυρον
Ol. 6, init.) dieser erhabensten aller Parodoi.

das **dritte Stasimon der Perser**, in welchem der Chor
alten glücklichen Zeiten Persiens gedenkt, die jetzt, nachdem
grosse König todt ist, auf immer dahin sind. — In anderen
tylischen Strophen tritt die epische gegen eine hieratische
bung zurück. So im Chor der Propompoi am Schlusse
r Eumeniden, der im heiligen Festzuge die nun segnenden
meniden geleitet, — ein Prosodion des schlichtesten Cultus-
les auf die Tragödie übertragen. Einem Päan nähert sich die
ktylische Strophe in der Parodos des Oedipus Rex: die
eise singen vom Orakel des delphischen Gottes, der als Heiland
r schweren Leiden kommen soll. Im gnomischen Tone stellen die
rophen Heraclid. 608 die unerschütterlichen sittlichen Prin-
pien dar, nach denen die Gesellschaft sich ordnet. Aehnlich
der Parodos der Eumeniden, wo die Rachegöttinnen nach
m grauenerregenden Sturmgewoge des Zornes nunmehr im
olzen Vertrauen die Ewigkeit ihrer Satzungen preisen.

Schon die geringe Zahl der daktylischen Strophen bei den
ragikern lässt sie als etwas der Tragödie Fremdes, nur von
ssen her Entlehntes erkennen, ebenso wie dies mit den dorischen
trophen der Fall ist. Auf ihnen allen liegt mehr oder weniger
ewissermaassen der herbe Duft der Alterthümlichkeit, während
gegen die iambischen, trochäischen und logaödischen Strophen
r Tragiker wie neue, eben erst aus der Hand des Bildners
rvorgegangene Kunstwerke erscheinen. Von einem durchgreifen-
n Unterschiede der daktylischen Strophen bei den einzelnen
ragikern kann schon darum keine Rede sein, weil zu wenig er-
lten ist. Doch lässt sich mit Bestimmtheit hervorheben, dass
eschylus die kunstreichsten Formen gebildet hat. Der Umfang
t sehr ungleich, von 3 bis zu 17 Versen, die kleinsten Pers. 852,
umen. 373. 1032, die ausgedehntesten im Agamemnon und den
hönissen. Hiermit übereinstimmend ist auch die eurhythmische
omposition sehr verschieden: in den kleineren meist stichisch
it Epodikon erhebt sie sich in den grösseren zu den kunst-
eichsten mesodischen und palinodischen Perioden.

Perser, drittes Stasimon.

α′ 852 — 856 = 857 — 863.

ὢ πόποι, ἦ μεγάλας ἀγαθᾶς τε πολισσονόμου βιοτᾶς ἐπεκύρσαμεν,
εὖθ᾽ ὁ γηραιὸς πανταρκὴς, ἀκάκας, ἄμαχος βασιλεὺς,
ἰσόθεος Δαρεῖος, ἆρχε χώρας.

.′ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
.′. ⏑ — — —. — — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
⏑́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — —

Vier Tetrapodieen zu zwei Versen vereint; eine logaödische Pentapodie als Schluss.

β′ 864 — 870 = 871 — 878.

ὅσσας δ' εἷλε πόλεις πόρον οὐ διαβὰς Ἅλυος ποταμοῖο,
οὐδ' ἀφ' ἑστίας συθείς,
οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχελωΐδες εἰσὶ πάροικοι
Θρῃκίων ἐπαύλων.

′ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —′ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
′ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑
′ — — ⏑ ⏑ — ′ ⏑ — ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
′ ⏑ — ⏑ — —

Zwei Heptapodieen umschliessen eine Tetrapodie; als Schluss ein Ithyphallicus, der vielleicht mit gedehntem Spondeus zu lesen ist.

γ′ 879 — 887 = 888 — 896.

νᾶσοί θ' αἳ κατὰ πρῶν' ἅλιον περίκλυστοι
τᾷδε γᾷ προσήμεναι,
οἷα Λέσβος, ἐλαιόφυτός τε Σάμος, Χίος,
ἠδὲ Πάρος, Νάξος, Μύκονος,
Τήνῳ τε συνάπτουσ' Ἄνδρος ἀγχιγείτων.

′ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
′ ⏑ — ⏑ — — ⏑ —
—′ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
′ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ ⏑
— ′ ⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — —

Zwei Pentapodieen und zwei Tetrapodieen distichisch verbunden mit einem logaödischen Epodikon wie in στρ. α′, nur dass hier eine Anakrusis hinzutritt. Mit Unrecht verwandelt Hermann ἀντ. 3 καὶ Ῥόδον als vermeintliche äolische Basis in Ῥόδον τ'.

δ′ ἐπῳδὸς 897—908.

καὶ τὰς εὐκτεάνους κατὰ κλῆρον Ἰαόνιον πολυάνδρους
Ἑλλάνων ἐκράτυνεν

ά στρ.

Κύριός εἰμι θροεῖν ὅδιον κράτος ¦ αἴσιον ἀνδρῶν ἐκτελέων.
ἔτι γὰρ θεόθεν καταπνείει πειθὼ | μολπὰν ἀλκᾷ σύμφυτος αἰών·
ὅπως Ἀχαιῶν δίθρονον κράτος, ¦ Ἑλλάδος ἥβας ξύμφρονα ταγάν,
πέμπει σὺν δορὶ καὶ χερὶ πράκτορι | θούριος ὄρνις Τευκρίδ' ἐπ' αἶαν,
οἰωνῶν βασιλεὺς βασιλεῦσι νεῶν, ὁ κε|λαινὸς ὅ τ' ἐξόπιν ἀργᾶς,

σφετέραις φρεσίν. ἀκάματον δὲ παρῆν σθένος ἀνδρῶν τευχηστήρων
παμμίκτων τ' ἐπικούρων.
νῦν δ' οὐκ ἀμφιβόλως θεότρεπτα τάδ' αὖ φέρομεν πολέμοισι
δμαθέντες μεγάλως πλαγαῖσσί τε ποντίαισιν.

´– – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – –
´– – – ⏑⏑ – ⏓
⏑⏑ ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ´– – – – – –
´– – – ⏑⏑ – –
´– – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓
´– – – ⏑⏑ – – ´– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑

Vers 1—5 bilden eine mesodische Periode von acht Reihen, eine katal. anapästische Oktapodie (Tetrameter) von zwei Tripodieen und zwei Heptapodieen umschlossen. Vers 6 ist das Epodikon; v. 2 darf nicht *ἐλαύνων* statt *'Ελλάνων* gelesen werden, weil die äolische Basis den Dramatikern und den Daktylen der chorischen Poesie durchaus fremd ist.

Agamemnon Parodos *α' β'*.

Die Composition dieser grossartigen Strophen ist in den Texten völlig verunstaltet, in denen Hexameter, Pentameter, Dimeter, Trimeter, Tetrameter in unvermittelter Folge sich aneinander reihen. So planlos hat kein griechischer Dichter die Reihen durcheinander gewürfelt. Ranae 1280 gibt über die Abtheilung keinen Aufschluss, denn Euripides, der hier diese Strophen parodirt, singt keine ganzen Verse, sondern nur Bruchstücke. Nur ein genaues Eingehen auf die übrigen daktylischen Strophen der chorischen Lyriker und Dramatiker gibt die sicheren Normen der Abtheilung. Auch hier bewegt sich der daktylische Rhythmus wie bei Stesichorus und in dem Perserchore in langen gleichmässigen Versen, entsprechend der ernsten Grundstimmung in diesem Chore der Greise, der die Mitte zwischen Lyrik und Epos hält und mit ruhiger Ergebung in den Willen des unaufhaltsamen Verhängnisses die Vergangenheit mit ihren düstern Schatten vorüberziehen lässt.

ά στρ.

´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ´– ⏑⏑ – – – ⏑⏑ – 4+4
∾ ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – – – – ´– – – – – ⏑⏑ – – 4+4
⏑ ´– ⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ ´– ⏑⏑ – – – ⏑⏑ – – 4+4
´– – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏔ ´– ⏑⏑ – – – ⏑⏑ – – 4+4
´– – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ´– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – 4+4

φανέντες ἴκταρ μελάθρων χερὸς
ἐκ δοριπάλτου παμπρέπτοις ἐν ἕδραισιν,
βοσκόμενοι λαγίναν, ἐρι|κύμονα φέρματι γένναν,
βλαβέντα λοισθίων δρόμων.
αἴλινον, αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

β' ἐπῳδ.

Τόσον περ εὔφρων ἁ καλὰ
δρόσοισιν ἀέπτοις μαλερῶν λεόντων
πάντων τ' ἀγρονόμων φιλομάστοις
θηρῶν ὀβρικάλοισιν τερπνὰ
τούτων αἰτεῖ ξύμβολα κρᾶναι,
δεξιὰ μέν, κατάμομφα δὲ φάσματα * στρουθῶν.
ἰήιον δὲ καλέω Παιᾶνα·
μή τινας ἀντιπνόους Δαναοῖς χρονίας ἐχενῆδας ἀπλοίας τεύξῃς.
σπευδομένα θυσίαν ἑτέραν, ἄνο|μόν τιν', ἄδαιτον, [ἀλάστορα] νεικέων
τέκτονα σύμφυτον, οὐ δεισήνορα. | μίμνει γὰρ φοβερὰ παλίνορτος
οἰκονόμος δολία, μνάμων μῆ|νις τεκνόποινος. τοιάδε Κάλχας
ξὺν μεγάλοις ἀγαθοῖς ἀπέκλαγξεν | μόρσιμ' ἀπ' ὀρνίθων ὁδίων
οἴκοις βασιλείοις· τοῖς δ' ὁμόφωνον
αἴλινον, αἴλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω.

Wie durch den gemeinschaftlichen Refrain, so ist Strophe und Epode auch durch eine einheitliche rhythmische Composition verbunden. Eine jede zerfällt in zwei Perioden, eine stichische von 5 Oktapodieen und eine mesodische von kürzeren Versen. In α' geht die stichische Periode voraus und die mesodische Periode folgt (eine Hexapodie von zwei Tetrapodieen und zwei Petapodieen umschlossen); in β' geht die mesodische Periode voran, in der drei Tetrapodieen von zwei Pentapodieen und zwei Tetrapodieen umschlossen sind; alsdann, sobald v. 8 mit dem Gebete an Apollo der ruhig erhabene Ton wie im Anfange des Gesanges zurückkehrt, wird die stichische Periode aus α' wiederholt und jene fünf Oktapodieen kehren noch ruhiger als das erste Mal wieder, worauf ein Epodikon von zwei Versen den Abschluss des Ganzen bildet. Durch die Nachweisung dieser Eurythmie und die oben aufgestellte Theorie der daktylischen Strophen überhaupt findet unsere Abtheilung von selber ihre Erklärung und bedarf keiner weiteren Rechtfertigung. Doch wollen wir noch darauf hinweisen, dass fast überall die Interpunktion mit dem Versende zusammenfällt. In α' v. 1 wird die fehlende Schlussthesis durch die Anakrusis des folgenden Verses ersetzt. — Die Herstellung der Eurhythmie bestätigt Lachmanns und G. Hermanns Vermuthung vom Ausfall eines Fusses in der Epode;

```
⏑ –́ ⏑   –      – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑                         3
  –́ ⏑ ⏑ – –  – –  – ⏑ ⏑ – –                         5
  –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –              3 + 3
⏑ –́ ⏑   – ⏑   – ⏑   –                                4
  –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   – –                        5
```

β′ ἐπῳδ.

```
⏑ –́ ⏑   – ⏑   – ⏑   –                                              4
⏑ –́ ⏑ ⏑ –     – ⏑ ⏑ – ⏑   – –                                      5
  –́ –   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –                                            4
  –́ –   – ⏑ ⏑ – –   – –                                            4
  –́ –   – –   – ⏑ ⏑ – –                                            4
  –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –                                      5
⏑ –́ ⏑   – ⏑ ⏑ – –   – –                                            4
  –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   – –                 4 + 4
  –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –                 4 + 4
  –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   – ⏑ ⏑ –́ –   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑                 4 + 4
  –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   – –   –́ ⏑ ⏑ – –   – ⏑ ⏑ – –                 4 + 4
  –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   –́ ⏑ ⏑ – –   – ⏑ ⏑ –                   4 + 4
– –́ ⏑ ⏑ – –   – ⏑ ⏑ – ⏑                                   ἐπῳδ. 4
  –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –   – –                                      5
```

jener schiebt *μῆνιν*, dieser *φωτὸς* hinter *δεισήνορα* ein. Doch findet die Lücke im vorausgehenden Verse statt, wo wir *ἀλάστορα* eingeschoben haben.

Eumenid. Parodos.
γ′ 368 — 371 = 377 — 380.

δόξαι τ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰθέρι σεμναὶ
τακόμεναι κατὰ γᾶν μινύθουσιν ἄτιμοι
ἁμετέραις ἐφόδοις μελανείμοσιν, ὀρχησμοῖς τ' ἐπιφθόνοις ποδός.

```
–́ –   – –   – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –  ′ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑̄
```

An drei stichisch verbundene Pentapodieen schliesst sich eine trochäische Tetrapodie als Epodikon. Doch kann v. 3 auch in drei Tripodieen zerlegt werden.

Oedip. tyr. Parodos.
α′ 151 — 158 = 159 — 166.

6 *ὦ Διὸς ἁδυεπὲς φάτι, τίς ποτε τᾶς πολυχρύσου*
4 *Πυθῶνος ἀγλαὰς ἔβας*
6 *Θήβας; ἐκτέταμαι φοβερὰν φρένα δείματι πάλλων,*
4 *ἰήιε Δάλιε Παιάν,*
4 *ἀμφὶ σοὶ ἁζόμενος, τί μοι ἢ νέον*
6 *ἢ περιτελλομέναις ὥραις πάλιν ἐξανύσεις χρέος.*
6 *εἰπέ μοι, ὦ χρυσέας τέκνον Ἐλπίδος, ἄμβροτε Φάμα.*

ˊ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — —
∪ ˊ ∪ — ∪ — ∪ —
ˊ ∪∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — —
— ˊ ∪ ∪ — ∪ ∪ — —
5 ˊ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
ˊ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — ∪ ∪
ˊ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ∪ ∪ — —

Einzige Syzygie dieser Art bei Sophokles, Nachklang a
scher Päane in feierlichsakralem Tone. Die Hexamet
lyrisch wie bei Alkman und den Aeoliern, daher die S
nur ausnahmsweise zugelassen, dagegen durchgehende
μιμερὴς und bukolische Cäsur (S. 40). Die ganze
trägt archaischen Charakter: sie ist das einzige Chorl
Sophokles mit 3 Syzygieen, während von ihm sonst n
Syzygieen oder eine einzige Syzygie mit Epode gebraucht
Terpandreische Composition ist trotz anderweitigen Wider
ausser Zweifel (Westphal Prolegom. zu Aesch. S. 97, Oberd
träge zur Kritik und Erklärung des Aeschylus, Program
v. Glatz S. 5); sprachliche Archaismen sind der Refrain V.
Δάλιε Παιάν aus altattischen Päanen, 154 *ἀμφί* mit Dat
κεκλόμενος, adverbialer Gebrauch der Präpositionen 18
ἄλοχοι πολιαί τ' ἔπι ματέρες u. s. w. V. 1—3 wird eine
podie von zwei Hexametern umschlossen. Dann folge
Tetrapodieen und wieder zwei Hexameter.

Phoeniss. 818—833 *ἐπῳδ.*

ἔτεκες, ὦ γᾶ, ἔτεκές ποτε,
βάρβαρον ὡς ἀκοὰν ἐδάην ἐδάην ποτ' ἐν οἴκοις,
τὰν ἀπὸ θηροτρόφου φοινικολόφοιο δράκοντος
γένναν ὀδοντοφυῆ, Θήβαις κάλλιστον ὄνειδος·
5 *Ἁρμονίας δέ ποτ' εἰς ὑμεναίους*
ἤλυθον οὐρανίδαι, φόρμιγγί τε τείχεα Θήβας
τᾶς Ἀμφιονίας τε λύρας ὕπο πύργος ἀνέστα
διδύμων ποταμῶν πόρον ἀμφὶ μέσον
Δίρκας, χλοεροτρόφον ἃ πεδίον
10 *πρόπαρ Ἰσμηνοῦ καταδεύει·*
Ἰώ θ' ἁ κερόεσσα προμάτωρ
Καδμείων βασιλῆας ἐγείνατο,
μυριάδας δ' ἀγαθῶν ἑτέρας ἑτέροις
μεταμειβομένα πόλις ἅδ' ἐπ' ἄκροις
15 *ἕστακ' Ἄρεος στεφάνοισιν.*

ˊ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪
ˊ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ .



V. 1—5 mesodische Periode, drei Hexameter von zwei Tetrapodieen umschlossen. Die zweite Periode v. 6—10 enthält zwei Hexameter und drei anapästische Tetrapodieen in stichischer Folge. Die dritte Periode v. 11—15 wieder mesodisch, eine Pentapodie zwischen vier Tetrapodieen. — Das vorausgehende völlig daktylische Strophenpaar ist zu verdorben, als dass sich das Metrum im Einzelnen sicher bestimmen liesse.

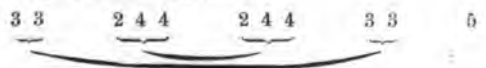
Heracl. erstes Stasimon.
608—617=618—629.

οὔτινά φημι θεῶν ἄτερ ὄλβιον, οὐ βαρύποτμον τ'
ἄνδρα γενέσθαι,
οὐδὲ τὸν αὐτὸν ἀεὶ βεβάναι δόμον εὐτυχίᾳ· παρὰ δ' ἄλλαν ἄλλα
μοῖρα διώκει·
τὸν μὲν ἀφ' ὑψηλῶν βραχὺν ᾤκισε, τὸν δ' ἀτίταν εὐδαίμονα τεύχει
μόρσιμα δ' οὔτι φυγεῖν θέμις, οὐ σοφίᾳ τις ἀπώσεται·
ἀλλὰ μάταν ὁ πρόθυμος ἀεὶ πόνον ἕξει.

—́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ⏒
—́ ∪ ∪ — —
—́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — —
—́ ∪ ∪ — —
—́ ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ —́ ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — —
—́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪
—́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —

Die Strophe bildet eine zusammengesetzte palinodische Periode mit einer Pentapodie als Epodikon:

3 3 2 4 4 2 4 4 3 3 5



Noch bleibt eine Stelle übrig, die sich den daktylischen Chorliedern anschliesst, aber in Inhalt und Form bereits den

Uebergang zu den daktylischen Klagmonodieen der späteren
gödie macht, die Proodos in der Parodos der Medea.

Medea 131 — 138 *προῳδ.*

ἔκλυον φωνάν, ἔκλυον δὲ βοὰν
τᾶς δυστάνου
Κολχίδος, οὐδέ πω ἤπιος· ἀλλὰ, γεραιά,
λέξον· ἐπ' ἀμφιπύλου γὰρ ἔσω μελάθρου γόον ἔκλυον·
5 *οὐδὲ συνήδομαι, ὦ γύναι, ἄλγεσι δώματος,*
ἐπεί μοι φίλον κέκρανται.

Ein daktylischer Hexameter mit daktylischem Auslaut v. 4
von zwei daktylischen Pentapodieen umgeben. Es folgt
iambische Pentapodie mit Synkope nach der ersten Arsis, a
Soph. Electr. 5. 6; als Proodikon gehen zwei anapästische R
voran, gleichsam eine Fortsetzung der vorangehenden ana
schen Systeme.

§ 9.

Daktylische Chorlieder der Komödie.

Das daktylische Maass ist an sich der Komödie so
wie der Tragödie, aber Aristophanes hat mit demselben T
wie Pindars dorische Strophen und die Maasse der tragi
Gesänge auch die daktylischen Rhythmen der Nomendichte
Erreichung von komischen Contrasten nachgeahmt und ve
sie eben so ernst und feierlich wie nur irgend ein Tragik
bilden. Eine Beziehung auf die epische Lyrik des Stesic
lag ihm fern, wir haben die Vorbilder von den meisten
daktylischen Strophen in der hieratischen Poesie, aus der
Stesichorus seine Rhythmen schöpfte, zu suchen. Dahin ge
zwei feierliche Lobgesänge Nub. 275 und Aves 1748. Der
ist so freudig-ernst und schwungvoll, als ob er von einem
pos oder Sakadas gesungen wäre, freilich nur, um dadurc
Gegensatz der leichtfertigen und windigen Gottheiten, den
geweiht ist, um so schärfer hervortreten zu lassen; der a
die Waffen des Blitz- und Donnergottes verherrlichend, geh
letzt in einen Hymenäus über und ist hier sehr charakteri
in leichten, aufgelösten Rhythmen gehalten. Eine dritte d
lische Strophe, Ranae 875 vor dem Streite der beiden Di
bewegt sich in dem Kreise eines musischen Agon und ers
als die Nachahmung eines Liedes, wie es von den alten Au

und Kitharoden vor dem Beginn des Wettstreites gesungen wurde. Aehnlich ist auch Ran. 818, nur dass Aristophanes hier besonders die komische Parallele eines Waffenkampfes hervorhebt und dabei, wie es scheint, der Phraseologie des Aeschylus noch einige Seitenhiebe versetzt.

Nubes 275—290 = 298—313, *ἀντ.*

παρθένοι ὀμβροφόροι,
ἔλθωμεν λιπαρὰν χθόνα Παλλάδος, εὔανδρον γᾶν
Κέκροπος ὀψόμεναι πολυήρατον·
οὗ σέβας ἀρρήτων ἱερῶν, ἵνα
5 *μυστοδόκος δόμος ἐν τελεταῖς ἁγίαις ἀναδείκνυται,*
οὐρανίοις τε θεοῖς δωρήματα,
ναοί θ' ὑψερεφεῖς καὶ ἀγάλματα,
καὶ πρόσοδοι μακάρων ἱερώταται, εὐστέφανοί τε θεῶν θυσίαι θαλίαι τε,
παντοδαπαῖς ἐν ὥραις,
10 *ἦρί τ' ἐπερχομένῳ Βρομία χάρις,*
εὐκελάδων τε χορῶν ἐρεθίσματα,
καὶ Μοῦσα βαρύβρομος αὐλῶν.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓
⏒́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
5 –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏖ – ⏑ ⏑ – ⏖ – ⏑ ⏑
–́ ⏖ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –
10 –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⊔ –

V. 1—8 bilden eine einzige Periode mit Hiatus nach v. 1.

3 3 3   4 4   6   4 4   3 3 3

Darauf ein logaödisches Epodikon und eine zweite Periode von drei Tetrapodieen. Der logaödische Vers wäre leicht in einen daktylischen zu verwandeln (*παντοδαπαῖσιν* und in der Strophe v. 286 *μαρμαρέαισιν* statt *παντοδαπαῖς* und *μαρμαρέαις*); doch bedarf es dessen nicht, da er als Abschluss einer Periode steht.

Aves 1748—1754.

ὦ μέγα χρύσεον ἀστεροπῆς φάος, ὦ Διὸς ἄμβροτον ἔγχος
πύρφορον, ὦ χθόνιαι βαρυαχέες ὀμβροφόροι θ' ἅμα βρονταί,
αἷς ὅδε νῦν χθόνα σείει.

διὰ σὲ τὰ πάντα κρατήσας,
{ καὶ πάρεδρον Βασίλειαν ἔχει Διός.
{ Ὑμὴν ὦ, Ὑμέναι' ὦ.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑́⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ — — ⏑ ⏑ — —

Auf zwei Heptapodieen folgen zwei Tripodieen, die letzte mit e
aufgelösten Arsis. Eine dritte Heptapodie bildet den Schlu

Ranae 814. 818. 822. 826.

ἦ που δεινὸν ἐριβρεμέτας χόλον ἔνδοθεν ἕξει,
ἡνίκ' ἂν ὀξυλάλου παρίδῃ θήγοντος ὀδόντα
ἀντιτέχνου· τότε δὴ μανίας ὑπὸ δεινῆς
ὄμματα στροβήσεται.

—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓

Die Eurhythmie besteht nicht innerhalb der einzelnen Stro
wie dies oft bei den kleineren Strophen nicht der Fall ist,
dern tritt erst durch die viermalige Wiederholung hervor.
bemerken ist die genaue antistrophische Responsion, indem
vier Mal der Spondeus nur dem Spondeus, der Daktylus nur
Daktylus entspricht.

Ranae 875 — 882.

ὦ Διὸς ἐννέα παρθένοι ἁγναὶ
Μοῦσαι, λεπτολόγους ξυνετὰς φρένας αἳ καθορᾶτε
ἀνδρῶν γνωμοτύπων, ὅταν εἰς ἔριν ὀξυμερίμνοις
ἔλθωσι στρεβλοῖσι παλαίσμασιν ἀντιλογοῦντες,
ἔλθετ' ἐποψόμεναι δύναμιν
δεινοτάτοιν στομάτοιν πορίσασθαι ῥήματα καὶ παραπρίσματ' ἐπῶν.
νῦν γὰρ ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας χω|ρεῖ πρὸς ἔργον ἤδη.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ — — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — —

V. 1—5 eine mesodische Periode, drei Hexameter von zwei Te
podieen umschlossen. In den zwei letzten Versen sind drei Te
podieen und ein Ithyphallicus vereint.

Ausser dem in lauter Hexametern gehaltenen Prosodion am
blusse der Ranae bleibt uns noch eine daktylische Stelle
rig, die einen ganz abweichenden Charakter zeigt und gerade da-
rch von grossem Interesse ist. Dies ist der berühmte Küchen-
tel einer leckeren Fricassée bei Aristophanes Ecclesiaz. 1167 ff.
an könnte geneigt sein, dieses Lied für eine daktylische Mon-
ie zu halten, da das Metrum in der That mit Stellen wie
d. Col. 229 (s. § 10) Aehnlichkeit hat. Doch ist es keine
onodie, weil es getanzt wird. Die Bedeutung erhellt aus Aristo-
anes selber. Vorher gehen nämlich die Verse:

'Η. ὦ ὦ ὥρα δή,
ὦ φίλαι γυναῖκες, εἴπερ μέλλομεν τὸ χρῆμα δρᾶν,
ἐπὶ τὸ δεῖπνον ὑπαποκινεῖν· Κρητικῶς οὖν τὼ πόδε
καὶ σὺ κίνει. 'Η. τοῦτο δρῶ. 'Η. καὶ τάσδε νῦν....
......λαγαρὰς τοῖν σκελίσκοιν τὸν ῥυθμόν.

ie Lücken hat Meineke richtig angegeben, es waren trochäische
trameter wie die vorausgehenden Verse, Päonen dürfen nicht
neinemendirt und die handschriftlichen Vorzeichen 'Ημιχ. nicht
ändert werden. Nach den Worten τάχα γὰρ ἔπεισι folgt der
ichenzettel, ein System v. 1169—1176, welches mit einer trochäi-
hen Tetrapodie beginnt und sich in sieben daktylischen Tetra-
dieen fortsetzt:

**λοπαδοτεμαχοσελαχογαλεο|κρανιολειψανοδριμυποτριμματο|σιλφιοτυρομελ
ιτοκατακεχυμενο|κιχλεπικοσσυφοφαττοπεριστερα|λεκτρυονοπτεκεφαλλιο
κιγλοπε|λειολαγωοσιραιοβαφητραγαν|οπτερυγών· σὺ δὲ ταῦτ' ἀκροασάμε|
νος ταχὺ καὶ ταχέως λαβὲ τρύβλιον.**

uf das System folgen zwei iambische Tripodieen.

Das *κρητικῶς κινεῖν* bezieht sich nicht auf päonisches Me-
um, sondern bedeutet ein Hyporchema, vgl. Athen. 5, 181 b
ρητικὰ καλοῦσι τὰ ὑπορχήματα. Schol. Pind. Py. 2, 127. Wir
ben Anklänge an ein daktylisches Hyporchema vor uns. Dak-
len sind auch sonst ein häufiges Maass der Hyporchemen ge-
sen, vgl. Pollux 4, 82 *ἔνιοι δὲ καὶ δακτυλικοὺς αὐλοὺς ὠνόμασαν
ὺς ἐπὶ τοῖς ὑπορχήμασιν, οἱ δὲ ταῦτα οὐκ αὐλῶν, ἀλλὰ μελῶν
αι εἴδη λέγουσιν.* Als Parallele sind herbeizuziehen die hypor-
ematischen Daktylen Alkmans fr. 33 und 34 (ebenfalls Tetra-
dieen), wo der spartanische *παμφάγος* mit einer ähnlichen Aus-
assenheit wie bei Aristophanes der athenische Weiberchor die
igkeit des Essens und Trinkens besingt.

C. Daktylische Monodieen der Tragödie.

§ 10.

Metrischer Bau und ethischer Charakter.

Die daktylischen Klagmonodieen der Tragödie sind die sp
Entwickelung des daktylischen Metrums. Bei Aeschylus
sich noch keine Spur davon, auch den früheren Stücke
Euripides und Sophokles sind sie fremd; erst seit Olymp. 89
sie sich bei Euripides (in der Andromache und im Aeolus)
weisen und später wendet sich auch Sophokles den
Formen zu. Ihr rhythmischer Kunstwerth ist meist nicht
sie dienen hauptsächlich nur als eine bequeme Unterlage fi
von den Liebhabern der altklassischen Musik so hart
nommenen modernen Stil der dithyrambischen und sken
Musik mit Trillern und Coloraturen in den Soloparthie
denen das Theaterpublikum immer mehr Gefallen fand. Au
poetische Werth des Inhalts, der durchgängig in weichen,
sehr bewegten Klagergüssen besteht, darf nicht hoch
schlagen werden, nicht blos bei Euripides, sondern auc
Sophokles, dessen Diction hier der Euripideischen oft zu
staunen nahe steht.

Anfangs wurden die daktylischen Monodieen antistro
gebaut (Andromache), nachher tritt aber eine völlig freie Bi
ein, die Form der *ἀπολελυμένα* oder *ἀλλοιόστροφα*, Aristot.
19, 15. Entweder ist der ganze, meist unter zwei Personen
mässig vertheilte Gesang in Daktylen gehalten, oder er b
mit alloiometrischen Strophen (Glykoneen, Ionici und bei Eur
hauptsächlich mit den so beliebten Iambo-Trochäen) und sc
zwei Wörter in einer sehr bewegten daktylischen Parthie a
als Bravourstück der ganzen Arie einen gewaltigen Effekt v
Den Freunden der alten klassischen Rhythmik sagten diese F
nicht zu, und so sehen wir sie denn auch bald nachher, als sie
pides aufgebracht, von Aristophanes verspottet, der in dem
den 114 die daktylischen Monodieen des Aeolus parodirt und ir
selben Maasse, in dem sich dort der tragische Schmerz ergo
hungrigen Kinder des Trygaios nach Brod jammern lässt, wä
der Vater auf dem Mistkäfer sich zum Himmel emporsch
Doch ungeachtet solcher Anfeindung wurden die Klagdal

in beliebtes Metrum der tragischen Bühne und wir wollen icht in Abrede stellen, dass sie an manchen Stellen von Soihokles und Euripides in kunstreicher Weise behandelt sind und ier eine grosse rhythmische Wirkung hervorbringen. Freilich ind solche Stellen nicht häufig und der metrische Grundtypus st dann immer mehr oder weniger verlassen.

Die charakteristische Grundform besteht in der Verbindung laktylischer Tetrapodieen, die gewöhnlich daktylisch, seltener pondeisch auslauten und in langer Folge ohne Hiatus und Syllaba anceps vereint, also nach der Terminologie der modernen Metrik zu daktylischen Systemen verbunden werden. Der Hiatus ist bloss nach langem Vocale und vor Eigennamen zugelassen, Androm. 1189 *ἀμφιβαλέσθαι* | *Ἑρμιόνας*, gewöhnlich bei Personenwechsel oder vor einer Interpunction, Phoeniss. 1546, 5 *αἰὲν ἐμόχθει, ὦ πάτερ, ὤμοι.* Ancipität der Schlusssilbe ist weder für den die Reihe chliessenden Daktylus noch den Spondeus zugelassen; für den etzteren kann also kein Trochäus eintreten mit Ausnahme von Phoen. 1567, 11 *φάσγανον εἴσω σαρκὸς ἔβαψεν*, wo eine alloiometrische Reihe folgt. — Die einzelnen Reihen werden durch Cäsur gesondert; wo sie unterlassen ist, tritt eine Cäsur nach er ersten Arsis der folgenden Reihe ein, Orest. 1007. 1009. Phoen. 1485, 2; 1567, 14. Oed. Col. 230. 231. 232. Dasselbe Gesetz der Cäsur gilt auch für die bloss dreimal vorkommende katalektische Tetrapodie Androm. 1173, 11. Hiket. 271, 10. 11, hinter der aber der Hiatus gestattet ist. — Einzelne Dipodieen werden zur Beschleunigung des Rhythmus zugemischt, Androm. 1173, 6, Phoen. 1506 mit daktylischem Ausgang, Phoen. 1499 mit trochäischem Ausgang und Phoen. 1803, die beiden letzteren mit aufgelöster erster Arsis: *τίνα δὲ προῳδὸν* und *ἀνακαλέσωμαι.* — Neben der daktylischen Tetrapodie ist der Hexameter die am meisten gebrauchte Reihe, entweder so, dass ein einzelner Hexameter das Proodikon oder das Epoikon der Tetrapodieen bildet (Phoen. 1485. 1495. 1546, 6. — Phoen. 1485, 5. Philoct. 1201. Oed. Col. 234), oder so, dass mehrere Hexameter zusammen neben den Tetrapodieen eine eigene Gruppe bilden (Pax. 114. Hiket. 271. Troad. 595. Helen. 375). Obwohl der Hexameter oft die bukolische Cäsur hat und jedenfalls kyklisch zu messen ist, so muss er doch rhythmisch in zwei Tripodieen zerlegt werden, wie aus der eurhythmischen Composition hervorgeht. Wie in den daktylischen Chorgesängen

kann der Hexameter auch hier auf einen Daktylus ausgehen. Hiket. 277. Helen. 375, 10. Phoen. 1485, 1. Oed. Col. 235. An den Hexameter schliesst sich eine einzelne Tripodie mit daktylischem Auslaute oder katalektisch, Hiket. 271, 9. Helen. 375, 11; einmal kommt die Tripodie auch unter Tetrapodieen vor, Phoen. 1567, 5. — Am seltensten ist die Pentapodie, Phoen. 1485, 3 als Mittelpunkt einer mesodischen Periode und Helen. 166, wo sie mit zwei vorausgehenden Hexametern das Prooimion der threnodischen Parodos bildet.

Die Zusammenziehung der Thesis kann an allen Stellen der daktylischen Reihen eintreten, doch ist sie im Ganzen selten, weil sie dem bewegten Gange der Monodie widerstreiten würde. Eine rein spondeische Reihe findet sich Phoen. 1546, 7. Die Auflösung der Arsis kommt nur selten vor.

Von den eingemischten alloiometrischen Reihen, die vor und nach sich den Hiatus gestatten, sind die anapästischen die häufigsten, der Paroemiacus Helen. 375, 3. Phoen. 1446, 2. 3. 12 und öfters in den abweichend gebildeten Strophen Oed. Col. 216 ff.; die akatalektische Tetrapodie Phoen. 1567, 8. 12; der akatalektische Tetrameter Phoen. 1485, 4. — Trochäische. iambische und logaödische Reihen sind nur als Epodikon oder Proodikon gestattet, Oed. Col. 254. Helen. 375, 11. Orest. 1005, 8. Philoct. 1208. Oed. Col. 236. — Phoen. 1560. 1567. Ein einzelner Dochmius Phoen. 1508, 1. 4.

In einem einzigen Falle Philoct. 1204 ist der daktylisch auslautenden Tetrapodie als flüchtiger Auftakt eine Thesis vorausgeschickt, welche für die rhythmische Ausdehnung der Reihe ohne Einfluss ist (vgl. III 2):

ἀλλ', ὦ ξένοι, ἕν γέ μοι εὖχος ὀρέξατε.

Den Charakter heftiger Erregung erhält die daktylische Monodie durch die Einmischung einer synkopirten logaödischen Reihe, deren letzter inlautender Fuss ein Trochäus ist; vor der Arsis desselben, die gewöhnlich aufgelöst ist, tritt die Synkope ein. Die Reihe dieser Form ist entweder eine Tetrapodie oder Pentapodie, bald mit thetischem Ausgange, bald mit schliessender Arsis, die als Versende verkürzt werden kann. Die Tetrapodie findet sich Androm. 1183 und 1196 als Schluss der Strophe und Antistrophe, wo sie sich ohne Wortbrechung an die vorausgehende Reihe anschliesst:

–́ ⏑ ⏑ ⊔ ⏖ ⏑ — ⏑

εἴθε σ' ὑπ' Ἰλίῳ ἤναρε δαί|μων Σιμοεντίδα παρ' ἀκτάν,

wie Oed. Col. 242. 249. 253, an den beiden ersten Stellen
ne Auflösung der vorletzten Arsis:

–́ ⏑ ⏑ ⊔ ⏖ ⏑ ⏑

ὅστις ἂν, εἰ θεὸς ἄγοι und *τὰν ἀδόκητον χάριν.*

e Pentapodie steht Oed. Col. 216. 218. 220. 222, wo vor der
fgelösten Arsis überall eine Cäsur stattfindet:

–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ∧ ⏖ ⏑ —

ὤμοι ἐγὼ, τί πάθω, τέκνον ἐμόν.

ne analoge metrische und rhythmische Bildung findet sich in
n *ἑξάμετρα μείουρα* bei Lucian. tragodop. 312—324, worüber
rent. Maur. v. 1920. Diomed. 516. Serv. 1824 = p. 465, 5 K.
l. Mar. Vict. 2578. 2581. Terent. Maur. v. 1991. Plot. 2636.
Ueber die Synkope reiner Daktylen und die dadurch ent-
henden Choriamben s. S. 123. Phoeniss. 1508 und 1539.

§ 11.

Die einzelnen daktylischen Monodien bei Euripides und Sophokles.

Andromache Exod. 1173—1183 = 1184—1196, Monodie
s Peleus. Das älteste Beispiel einer daktylischen Monodie, zu-
eich das einzige von antistrophischer Responsion:

ὤμοι ἐγώ, κακὸν οἷον ὁρῶ τόδε
καὶ δέχομαι χερὶ δώμασιν ἁμοῖς.
ἰώ μοί μοι, αἰαῖ, ὦ πόλι
Θεσσαλία, διολώλαμεν, οἰχόμεθ'.
5 *οὐκέτι μοι γένος, οὐκέτι μοι τέκνα*
λείπεται οἴκοις.
ὦ σχέτλιος παθέων ἐγώ· εἰς τίνα
δὴ φίλον αὐγὰς βά(λ)λων τέρψομαι;
ὦ φίλιον στόμα καὶ γένυ καὶ χέρες,
10 *εἴθε σ' ὑπ' Ἰλίῳ ἤναρε δαί|μων Σιμοεντίδα παρ' ἀκτάν.*

hn Tetrapodieen, durch eine in der Mitte eingeschobene Dipodie
zwei gleiche Perioden getrennt. Ueber den Schlussvers s. § 10
. V. 5 und 8 dürfen die Worte *μοι τέκνα* und *βαλὼν τέρψομαι*
ht als Interpolation angesehen werden, dagegen ist das hand-
riftliche *βαλὼν* in *βάλλων* zu verändern. Antistr. v. 3 ist
Lesart des Venet. 471 *αἶ αἶ αἶ αἶ ἓ ἕ. ὦ παῖ* die richtige,
Interjectionen *ἓ ἕ* sind wie überall als Längen zu lesen.

Zweimal, v. 3 und 8, respondirt dem auslautenden Daktylus d Strophe ein Spondeus der Antistrophe, eine Freiheit, die si die Tragiker auch in den daktylischen Chorliedern gestatte S. Aesch. Agam. Parod. S. 106.

Hiketides Prolog 277—285, Monodie der Chorführeri Zehn daktylische Hexameter, welche bis auf zwei die bukolisc Cäsur haben, der fünfte mit daktylischem Auslaut. In der Mit steht eine daktylisch auslautende Tripodie (als Fortsetzung d daktylisch auslautenden Hexameters) und zwei Tetrapodieen:

> *πρός σε γενειάδος, ὦ φίλος, | ὦ δοκιμώτατος Ἑλλάδι,*
> *ἅντομαι ἀμφιπίτνουσα τὸ*
> *σὸν γόνυ καὶ χέρα δειλαία·*
> *οἴκτισαι ἀμφὶ τέκνων μ' ἱκέταν,*
> *ἢ τιν' ἀλάταν, οἰκτρὸν ἰ͵ήλεμον οἰκτρὸν ἱεῖσαν, κτλ.*

Die beiden iambischen Verse 275. 276 *ἰώ μοι· λάβετε, φέρετ πέμπετε,* | * *κρίνετε ταλαίνας χέρας γεραιᾶς* sind eine Interpolati aus Hecub. 62. 63.

Troades 594—607, Duetto des ersten Stasimon. A zwei iambische Strophenpaare der Hekabe und Andromac folgen daktylische Hexameter mit bukolischer Cäsur und a Schluss einige verdorbene Tetrapodieen. Dieselbe Compositio nur in umgekehrter Folge der Tetrapodieen und Hexamete Arist. Vesp. 114 als Parodie des Euripideischen Aeolus. S. 117.

Helena 164—166, astrophisches Proömium der thren dischen Parodos, zwei daktylische Hexameter mit einer Pent podie: *δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; ἓ ἕ.*

Helena 375—385, kommatische Monodie des ersten Sta mon: auf drei iambo-trochäische Alloiostropha folgt ein viert im daktylischen Maass:

> *ὦ μάκαρ Ἀρκαδίᾳ ποτὲ παρθένε Καλλιστοῖ, Διὸς ἃ λεχέων*
> *ἐπέβας τετραβάμοσι γυίοις,*
> *ὡς πολὺ ματρὸς ἐμᾶς ἔλαχες πλέον, ἁ μορφᾶ θηρῶν λαχνογυίων*
> *ὄμματι λάβρῳ σχῆμα λεαίνης*
> *ἐξαλλάξασ' ἄχθεα λύπης·*
> *ἅν τέ ποτ' Ἄρτεμις ἐξεχορεύσατο,*
> *χρυσοκέρατ' ἔλαφον, Μέροπος Τιτανίδα κούραν*
> *καλλοσύνας ἕνεκεν· τὸ δ' ἐμὸν δέμας ὤλεσεν ὤλεσε*
> *πέργαμα Δαρδανίας ὀλομένους τ' Ἀχαιούς.*

‿́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —́ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
◡ ◡ ‿́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

-́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ -́ — — — — ◡ ◡ — —
-́ ◡ ◡ — — — ◡ ◡ — —
-́ — — — — ◡ ◡ — —
-́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡
-́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ -́ — — ◡ ◡ — —
-́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ -́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡
-́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡́◡ ◡ — ◡ — —

f zwei einen Parömiacus umschliessende Oktapodieen folgen
i einzelne Tetrapodieen und sechs zu drei Hexapodieen vereinte
podieen, wovon die letzte trochäisch ist.

Orestes 1005—1012. Eine lange iambisch-trochäische Mon-
e der Elektra geht ohne Satzende in einen daktylischen
lluss aus. Drei daktylische Oktapodieen, die zweite und dritte
ne Cäsur nach dem vierten Fusse, dann folgen zwei Tetra-
lieen, wovon die letzte wahrscheinlich trochäisch ist mit der
nstellung πολυπόνοις δόμων ἀνάγκαις:

ἑπταπόρου τε δρόμημα Πελειάδος | εἰς ὁδὸν ἄλλαν Ζεὺς μεταβάλλει,
τῶνδέ τ' ἀμείβει ἀεὶ θανάτους θανά|των τά τ' ἐπώνυμα δεῖπνα
Θυέστου
λέκτρα τε Κρήσσας Ἀερόπας δολί|ας δολίοισι γάμοις· τὰ πανύστατα δ'
εἰς ἐμὲ καὶ γενέταν ἐμὸν ἦλθε
δόμων πολυπόνοις ἀνάγκαις.

Phoenissae 1485, grosses alloiostrophisches Monodikon und
iett zwischen Antigone und Oedipus. Die letzte Strophe des
onodikons ist dochmisch. Von den Versuchen einer anti-
rophischen Anordnung hätte schon Aristot. probl. 19, 15 ab-
lten sollen:

α' 1485—1492.

οὐ προκαλυπτομένα βοτρυώδεος ἁβρὰ παρῃίδος
οὐδ' ὑπὸ παρθενίας τὸν ὑπὸ βλεφά|ροις φοίνικ', ἐρύθημα προσώπου,
αἰδομένα φέρομαι βάκχα νεκύων,
κράδεμνα δικοῦσα κόμας ἀπ' ἐμᾶς, | στολίδα κροκόεσσαν ἀνεῖσα
τρυφᾶς,
ἁγεμόνευμα νεκροῖσι πολύστονον. αἰαῖ, ἰώ μοι.

-́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡
-́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ -́ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —
-́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — — — ◡ ◡ —
— -́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ -́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
-́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

Mesodische Periode: eine daktylische Pentapodie als Mesodikon
zwischen zwei Oktapodieen (die eine anapästisch) und zwei Hexa-
podieen.

β′ 1493—1507.

Auf einen als Proodikon vorausgeschickten Hexameter Tetrapodieen mit drei eingemischten Dipodieen, wovon in d(den ersten der erste Daktylus zum Proceleusmaticus aufgel(

ὦ Πολύνεικες, ἔφυς ἄρ' ἐπώνυμος, ὤμοι, Θήβαις·
σὰ δ' ἔρις, οὐκ ἔρις, ἀλλὰ φόνῳ φόνος
Οἰδιπόδα δόμον ὤλεσε κρανθεὶς
αἵματι δεινῷ, αἵματι λυγρῷ.
τίνα δὲ προσῳδὸν
ἢ τίνα μουσοπόλον στοναχὰν ἐπὶ
δάκρυσι δάκρυσιν, ὦ δόμος, ὦ δόμος,
ἀνακαλέσωμαι,
τρισσὰ φέρουσα τάδ' αἵματα σύγγονα,
ματέρα καὶ τέκνα, χάρματ' Ἐρινύος;
ἃ δόμον Οἰδιπόδα πρόπαν ὤλεσε,
τᾶς ἀγρίας ὅτε
δυσξύνετον ξυνετὸς μέλος ἔγνω
Σφιγγὸς ἀοιδοῦ σῶμα φονεύσας.

γ′ 1508—1529.

1 ἰώ μοι, πάτερ,
2 τίς Ἑλλὰς ἢ βάρβαρος, ἢ | τῶν προπάροιθ' εὐγενετᾶν
3 ἕτερος ἔτλα κακῶν τοσῶνδ' | αἵματος ἀμερίου
4 τοιάδ' ἄχεα φανερά;
5 τάλαιν' ὡς ἐλελίζει. τίς ἄρ' ὄρνις
6 ἢ δρυὸς ἢ ἐλάτας ἀκροκόμοις | ἀμφὶ κλάδοις
7 ἑζομένα μονομάτορος ὀδυρμοῖς
8 ἐμοῖς ἄχεσι συνῳδός;
9 αἴλινον αἰάγμασιν ἃ | τοῖσδε προκλαίω μονάδ' αἰ-|
ῶνα διάξουσα τὸν ἀεὶ χρόνον ἐν | λειβομένοισιν δακρύ(οι)σ(
10 τίν' ἐπὶ πρῶτον ἀπὸ χαί|τας σπαραγμοῖς ἀπαρχὰς βάλω;
11 ματρὸς ἐμᾶς διδύμοισι γάλακ|τος παρὰ μαστοῖς
12 ἢ πρὸς ἀδελφῶν οὐλόμεν' αἰ|κίσματα νεκρῶν;

1 ∪ —́ — ∪ —
2 ∪ —́ ∪ — — ∪ ∪ — —́ ∪ ∪ — — ∪ ∪ —
3 ∪ ⏖́ ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ —
4 ∪ ⏖́ ∪ ⏖ ⏖
5 ∪́ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
6 —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —́ ∪ ∪ —
7 —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ⏖ ∪ — —
8 ∪ — ∪ ⏖ ∪ — ∪
9 —́ ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —́ ∪ ∪ — — ∪ ∪ —
—́ ∪ ∪ — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —́ ∪ ∪ — — ∪ ∪ —
10 ⏖́ ∪ — ⏖ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — — ∪ —
11 —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
12 —́ ∪ ∪ — — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —

Die Daktylen haben fast durchgängig Synkope der Thesis nach der dritten oder zweiten Arsis erfahren; im zweiten Falle entstehen dadurch Choriamben mit gedehnter Schlusslänge. Analog ist der trochäische Vers 10 gebildet, der somit im kretischen Metrum erscheint. — V. 5 eine logaödische Basis wie in *στρ. ε'* 1. 2. — V. 1. 4 ist ein Dochmius eingemischt.

δ' 1530—1538.

1 *ὀτοτοτοῖ, λίπε σοὺς δόμους, ἀλαὸν ὄμμα φέρων,*
2 *πάτερ γεραιέ, δεῖξον,*
3 *Οἰδιπόδα, σὸν αἰῶνα μέλεον, ὃς ἐπὶ*
4 *δώμασιν ἀέριον σκότον | ὄμμασι σοῖσι βαλὼν ἕλ|κεις μακρόπνουν ζωάν.*
5 *κλύεις, ὦ κατ' αὐλὰν*
6 *ἀλαίνων γεραιὸν πόδα δεμνίοις*
7 *δύστανος ἰαύων;*

1 ⏖́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏖́ ⏑ — ⏑ ⏑ —
2 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑
3 — ⏖́ — ⏑ — — ⏖́ ⏖ ⏑ ⏖
4 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — — —
5 ⏑́ — — ⏑ — —
6 ⏑ —́ — ⏑ — ⏑ ⏖́ — ⏑ —
7 — —́ ⏑ ⏑ — —

Die Dochmien, die in *γ'* nur zweimal eingemischt waren, sind hier zum vorwiegenden Maasse geworden (v. 3. 5. 6). Ein daktylischer Vers bloss in der Mitte, aus zwei akatalektischen und einer katalektischen Tripodie bestehend (v. 4). Der Anfangs- und Schlussvers glykoneisch.

ε' 1539—1545.

Ο. *τί μ', ὦ παρθένε, βακτρεύμασι τυφλοῦ ποδὸς ἐξάγαγες εἰς φῶς*
λεχήρη σκοτίων ἐκ θαλάμων οἰκτροτάτοισιν δακρύοισιν,
πολιὸν αἰθέριον ἀφανὲς εἴδωλον ἢ νέκυν ἔνερθεν
ἢ ποτανὸν ὄνειρον;

⏑́ — — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑́ — — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑
⏖́ ⏑ — ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — —́ ⏑ — ⏖ ⏑ — ⏑
—́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑

Die beiden ersten Verse bestehen aus einer synkopirten Pentapodie mit logaödischer Basis und einer synkopirten Tetrapodie. Analog ist der dritte Vers gebildet, nur dass das Metrum trochäisch ist. *αἰθέριον* statt des handschriftlichen *αἰθέρος* wird durch das Metrum erfordert. Ein Pherekrateus bildet den Schluss.

ϛ′ 1546—1559.

Α. δυστυχὲς ἀγγελίας ἔπος οἴσει,
πάτερ, οὐκέτι σοι τέκνα λεύσσει
φάος οὐδ' ἄλοχος, παραβάκτροις
ἃ πόδα σὸν τυφλόπουν θεραπεύμασιν
αἰὲν ἐμόχθει, ὦ πάτερ, ὤμοι.
Ο. ὤμοι ἐμῶν παθέων· πάρα γὰρ στενάχειν τάδ', ἀϋτεῖν.
τρισσαὶ ψυχαὶ ποίᾳ μοίρᾳ
πῶς ἔλιπον φάος, ὦ τέκνον, αὔδα.
Α. οὐκ ἐπ' ὀνείδεσιν οὐδ' ἐπὶ χάρμασιν,
ἀλλ' ὀδύναισι λέγω· σὸς ἀλάστωρ
ξίφεσιν βρίθων ◡ ◡ — —
καὶ πυρὶ καὶ σχετλίαισι μάχαις ἐπὶ
παῖδας ἔβα σούς, ὦ πάτερ, ὤμοι.

Die beiden Parthieen der Antigone bestehen aus je fünf Tetrapodieen, daktylisch oder Paroemiaci; sie würden auch metrisch gleich sein, wenn v. 2 daktylisch (ὦ) πάτερ, οὐκέτι gelesen würde. Die in der Mitte stehende Parthie des Oedipus enthält einen Hexameter und zwei Tetrapodieen.

ζ′ 1560—1566.

Ο. αἰαῖ. *Α.* τί τάδε κατοστένεις;
Ο. ὦ τέκνα. *Α.* δι' ὀδύνας ἔβας,
εἰ τὰ τέθριππά γ' ἔθ' ἅρματα λεύσσων
ἀελίου τάδε σώματα νεκρῶν
ὄμματος αὐγαῖς σαῖς ἐπενώμας.
Ο. τῶν μὲν ἐμῶν τεκέων φανερὸν κακόν·
ἁ δὲ τάλαιν' ἄλοχος τίνι μοι, τέκνον, ὤλετο μοίρᾳ;

Ein Hexameter bildet das Epodikon nach sechs Tetrapodieen, wovon die beiden ersten iambisch sind mit Auflösung der zweiten Arsis.

η′ 1567—1581.

Α. δάκρυα γοερὰ φανερὰ πᾶσι τιθεμένα,
τέκεσι μαστὸν ἔφερεν ἔφερεν | ἱκέτις ἱκέτιν ὀρομένα.
εὗρε δ' ἐν Ἠλέκτραισι πύλαις τέκνα
λωτοτρόφον κατὰ λείμακα λόγχαις
5 κοινὰν ἐνυάλιον
μάτηρ, ὥστε λέοντας ἐναύλους,
μαρναμένους ἐπὶ τραύμασιν, αἵματος
ἤδη ψυχρὰν λοιβὰν φονίαν,
ἃν ἔλαχ' Ἅιδας, ὤπασε δ' Ἄρης·
10 χαλκόκροτον δὲ λαβοῦσα νεκρῶν πάρα | φάσγανον εἴσω σαρκὸς ἔβαψεν,
ἄχθει δὲ τέκνων ἔπεσ' ἀμφὶ τέκνοις.
πάντα δ' ἐν ἄματι τῷδε συνάγαγεν,
ὦ πάτερ, ἁμετέροισι δόμοισιν ἄ|χη θεὸς ὅστις τᾷδε τελευτᾷ.

ώ́ ᴗ ω ᴗ ω ᴗ — ᴗ ω ᴗ —
ώ́ ᴗ — ᴗ ω ᴗ ω ᴗ ώ́ ᴗ ω ᴗ ω ᴗ —
—́ ᴗ ᴗ — — — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ
—́ ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — —
5 —́ ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ —
—́ — — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — —
—́ ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ
— —́ — — — — ᴗ ᴗ —
—́ ᴗ ᴗ — — — ᴗ ᴗ — —
10 —́ ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ —́ ᴗ ᴗ — — — ᴗ ᴗ — —
— —́ ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ —
—́ ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ
—́ ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ —́ ᴗ ᴗ — — — ᴗ ᴗ — —

Aehnlich der vorigen Strophe gehen zwei trochäische Verse voraus, eine Hexapodie und eine Oktapodie; vielleicht ist die erste von Hermann durch Verdoppelung der Worte *δάκρυα* und *γοερὰ* richtig in eine Oktapodie verwandelt. V. 3—6 wird eine Tripodie von vier Tetrapodieen mesodisch umschlossen. V. 7—12 acht Tetrapodieen in gleichmässiger Folge geordnet: anapästische Tetrapodie, daktylische Tetrapodie und Oktapodie. V. 11 haben wir *ἄχθει* und *τέκνοις* statt *ἄχει* und *τέκνοισιν* geschrieben.

Philoktet, drittes Epeisodion, Amoibaion zwischen Philoktet und dem Chorführer:

ε′ 1196—1202.

Χ. *βᾶθί νυν, ὦ τάλαν, ὥς σε κελεύομεν.*
Φ. *οὐδέποτ᾽ οὐδέποτ᾽, ἴσθι τόδ᾽ ἔμπεδον,*
οὐδ᾽ εἰ πυρφόρος ἀστεροπητὴς
βροντᾶς αὐγαῖς μ᾽ εἶσι φλογίζων.
ἐρρέτω Ἴλιον οἵ θ᾽ ὑπ᾽ ἐκείνῳ
πάντες ὅσοι τόδ᾽ ἔτλασαν ἐμοῦ ποδὸς ἄρθρον ἀπῶσαι.

Analog wie Phoen. 1560 ff. gebildet: nach fünf daktylischen Tetrapodieen ein Hexameter als Schluss.

ϛ′ 1202—1208.

Φ. *ἀλλ᾽, ὦ ξένοι, ἕν γέ μοι εὖχος ὀρέξατε.*
Χ. *ποῖον ἐρεῖς τόδ᾽ ἔπος;* *Φ.* *ξίφος, εἴ ποθεν,*
ἢ γένυν ἢ βελέων τι προπέμψατε.
Χ. *ὡς τίνα δὴ ῥέξῃς παλάμαν ποτέ;*
Φ. *κρᾶτ᾽ ἀπὸ πάντα καὶ ἄρθρα τέμω χερί·*
φονᾷ φονᾷ νόος ἤδη.

Nach fünf daktylischen Tetrapodieen, deren erste mit einer langen Anakrusis beginnt (s. § 10), bildet ein anakrusischer Pherekrateus den Schluss.

Oedipus Coloneus, Prolog. Amoibaion zwischen Oe
Chorführer und Antigone, zerfällt in 7 alloiostrophische Partl
wovon α′ und ϛ′ glykoneisch, β′ ionisch, die übrigen dakty

α′ 207—211.

O. ὦ ξένοι, ἀπόπτολις· ἀλλὰ μὴ
X. τί τόδ' ἀπεννέπεις, γέρον;
O. μὴ μὴ μή μ' ἀνέρῃ, τίς εἰμι,
μηδ' ἐξετάσῃς πέρα ματεύων.

— ‿́‿ ‿   — ‿ ‿ — ‿ —
‿́‿ ‿   — ‿   — ‿ —
—́ —   — ‿ ‿ — ‿ — ‿
— —́ ‿ ‿ — ‿   — ‿ — —

Vier logaödische Tetrapodieen. ὦ ξένοι darf nicht von de
genden Wörtern getrennt werden, wie dies bisher geschehe
vgl. ζ′ v. 2: ὦ ξένοι, οἰκτείραθ' ἅ.

β′ 212—215.

X. τί τόδ'; *O.* αἰνὰ φύσις. *X.* αὔδα.
O. τέκνον, ὤμοι, τί γεγώνω;
X. τίνος εἶ σπέρματος, ὦ
ξένε, φώνει, πατρόθεν.

Vier ionische Dimeter, die beiden letzten katalektisch.

γ′ 216—223.

O. ὤμοι ἐγώ, τί πάθω, τέκνον ἐμόν;
A. λέγ', ἐπείπερ ἐπ' ἔσχατα βαίνεις.
O. ἀλλ' ἐρῶ· οὐ γὰρ ἔχω κατακρυφάν.
X. μακρὰ μέλλετον, ἀλλὰ τάχυνε.
O. Λαΐου ἴστε τιν'; ἰώ. *X.* ἰοὺ ἰού.
O. τό τε Λαβδακιδᾶν γένος; *X.* ὦ Ζεῦ.
O. ἄθλιον Οἰδιπόδαν; *X.* σὺ γὰρ ὅδ' εἶ;
δέος ἴσχετε μηδὲν ὅσ' αὐδῶ.

Die Verbindung eines daktylo-trochäischen Verses mit Syn
der dritten Thesis (s. § 10 fin.) und eines Parömiacus dr
wiederholt.

—́ ‿ ‿ — ‿ ‿ — ‿‿ ‿ —
‿ ‿ —́ ‿ ‿ — ‿ ‿ — —

δ′ 224.

X. ὠὼ ὠώ. *O.* δύσμορος. *X.* ὠώ.
O. θύγατερ, τί ποτ' αὐτίκα κύρσει;
X. ἔξω πόρσω βαίνετε χώρας.
O. ἃ δ' ὑπέσχεο ποῖ καταθήσεις;

System enthält einen anapästischen Dimeter und Parö-
us, einmal wiederholt.

ε′ 228—235.

Χ. οὐδενὶ μοιριδία τίσις ἔρχεται
ἂν προπάθῃ τὸ τίνειν· ἀπάτα δ' ἀπά-
ταις ἑτέραις ἑτέρα παραβαλλομέ-
να πόνον, οὐ χάριν, ἀντιδίδωσιν ἔ-
χειν. σὺ δὲ τῶνδ' ἑδράνων πάλιν ἔκτοπος
αὖθις ἄφορμος ἐμᾶς χθονὸς ἔκθορε, μή τι πέρα χρέος
ἐμᾷ πόλει προσάψῃς.

Strophe ist wie Philoct. 1196 ff. gebildet: auf fünf dakty-
e Tetrapodieen folgt ein daktylischer Hexameter; daran reiht
noch eine katalektisch-iambische Tetrapodie. Da aber die
ylischen Tetrapodieen nicht durch Wortende gesondert sind,
nur Ecclesiaz. 1169 ff. vorkommt, so ist mit Brambach von
an *ἀπάτα δ' ἀπάταις* anapästische Messung vorzuziehen.
leditsch, Cantica des Sophokles S. 197.

ϛ′ 236.

Α. ὦ ξένοι αἰδόφρονες,
ἀλλ' ἐπεὶ γεραὸν πατέρα
τόνδ' ἐμὸν οὐκ ἀνέτλατ' ἔργων
ἀκόντων ἀΐοντες αὐδάν.

— ⏑ ⏑ —   — ⏑ ⏑̲
— ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑̲
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —
— — — ⏑ ⏑ — ⏑ — —

ıödische Tetrapodieen wie *στρ. α′*. Die Richtigkeit unserer
ıeilung *ὦ ξένοι αἰδόφρονες* wird durch den gleichen Vers
2 *ὦ ξένοι, οἰκτείραθ', ἃ* ausser Zweifel gestellt.

ζ′ 241—253.

ἀλλ' ἐμὲ τὰν μελέαν, ἱκετεύομεν,
ὦ ξένοι, οἰκτείραθ', ἃ
πατρὸς ὑπὲρ τοὐμοῦ μόνου ἄντομαι,
ἄντομαι οὐκ ἀλαοῖς προσορωμένα
5 ὄμμα σὸν ὄμμασιν, ὥς τις ἀφ' αἵματος
ὑμετέρου προφανεῖσα, τὸν ἄθλιον
αἰδοῦς κῦρσαι· ἐν ὔμμι γὰρ ὡς θεῷ
κείμεθα τλάμονες· ἀλλ' ἴτε, νεύσατε
τὰν ἀδόκητον χάριν
10 πρός σ' ὅ τι σοι φίλον ἐκ σέθεν ἄντομαι,
ἢ τέκνον ἢ λέχος ἢ χρέος ἢ θεός.

οὐ γὰρ ἴδοις ἂν ἀθρῶν βροτὸν — ◡ ◡
ὅστις ἄν, εἰ θεὸς ἄγοι,
ἐκφυγεῖν δύναιτο.

Nach dreizehn Tetrapodien, wovon v. 2. 9. 13 synkopirte Dal
Trochäen sind (s. § 10 fin.), folgt ein Ithyphallicus als Epo

---

Zweiter Abschnitt.

Anapäste*).

A. Stichische Formen.

§ 12.

Prosodiakos, Paroimiakos.

Die allgemeinen metrischen und rhythmischen Gesetz
Anapäste sind bereits § 1 und 2 dargestellt. Das charakteris
Element des Metrums ist die anlautende Anakrusis. Si
stimmt nicht nur den ethischen Charakter der Anapäst
Gegensatze zu den Daktylen, indem sie den ruhigen Gan
ῥυθμὸς ἴσος bewegter und energischer macht, wie dies b
Aristides p. 97 mit den Worten andeutet: οἱ δ' ἀπὸ ἄ
(ῥυθμοὶ) τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι,
dern sie bedingt auch den ursprünglichen Gebrauch des
pästischen Maasses als Marschrhythmus. Während nämlic
Daktylen meist ohne orchestische Begleitung ruhig zur Ki
oder Flöte vorgetragen werden, sind die Anapäste von A
an das Metrum der Processionslieder und Marschgesänge.
anapästische Fuss bezeichnet einen Schritt des Singenden
ἄρσις (nach antiker Terminologie) das Erheben, die θέσι
Niedersetzen des Fusses**). Weil bei dem Marsche dem
Niedersetzen des Fusses eine Erhebung desselben vorausge
muss auch in dem Metrum des begleitenden Gesanges, de

---

*) Uebersicht über die Litteratur s. Gleditsch, Metrik in Iwan I
Handbuch S. 532. Als besonders verdienstlich sind hervorzuheben die
zu nennenden Untersuchungen von Reimann, auch die Abhandlung
Nieberding, Klotz und Stippl.

**) Bacchius introd. p. 24: Ἄρσιν ποίαν λέγομεν εἶναι; ὅταν με
ᾖ ὁ πούς, ἡνίκα ἂν μέλλωμεν ἐμβαίνειν. Θέσιν δὲ ποίαν; ὅταν κε
Aristid. p. 31. Maxim. Planud. V p. 454 Walz.

n Rhythmus des Marsches übereinstimmt, der ersten *θέσις* ie *ἄρσις* vorausgehen.

Als Marschrhythmus erscheint der Anapäst, wenn wir vorıfig das Drama unberücksichtigt lassen, in einer doppelten ıwendung, einmal in den Prosodien, d. h. Processionsgesängen i feierlichen Zügen nach Tempeln und Altären*), und den eraus hervorgehenden prosodischen Päanen**), sodann in den mbaterien oder Enoplien, d. h. Schlachtgesängen bei dem nrücken gegen den Feind, die hauptsächlich bei Spartanern ıd andern Doriern üblich waren und in ihrem Ursprunge ebenlls auf den Cultus zurückgehen, da sie nicht bloss den Taktrhritt angeben und die Reihen in Ordnung halten sollten, sonrn zugleich ein Gebet an den Schlachtengott enthielten, dem r Feldherr unmittelbar vor dem Anstimmen des Gesanges ein pfer dargebracht hatte***).

Die einzelnen anapästischen Metra der Prosodien und Emıterien sind die Tripodie, die katalektische Tetrapodie und die erbindung der akatalektischen und katalektischen Tetrapodie m katalektischen Tetrameter.

I. Die anapästische Tripodie, nach ihrem doppelten ebrauche bei Prosodien und enoplischen Gesängen mit den ımen *προσοδιακὸς*†) und *ἐνόπλιος* oder *κατ' ἐνόπλιον ῥυθμὸς*

---

*) Proclus chrest. p. 381 Gaisf. Heph.: *Ἐλέγετο δὲ τὸ προσόδιον, ἐπειν προσίασι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς καὶ ἐν τῷ προσιέναι ᾔδετο πρὸς αὐλόν. δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ᾔδετο ἑστώτων .... καταχρηστικῶς δὲ καὶ προσόδιά τινες παιᾶνας λέγουσιν.* Schol. Aves 853 = Suid. *προσόδια.* ym. magn. *ὕμνος.* Athen. IV p. 139e von den lacedämonischen Proslien an den Hyakinthien: *κιθαρίζουσι καὶ πρὸς αὐλὸν ᾄδοντες ἐν ῥυθμῷ ν ἀναπαίστῳ, μετ' ὀξέος δὲ τόνου τὸν θεὸν ᾄδουσιν.*

**) Boeckh ad Pind. fragm. p. 586.

***) Athen. 14, 630 f. Plut. Lycurg. 22. Lacon. inst. 16. Thucyd. 70. Xenoph. Hellen. 2, 4, 7. Cic. Tusc. 2, 16: *Spartiatarum procedit gmen) ad tibiam nec adhibetur ulla sine anapaestis pedibus hortatio.* Mar. ictor. 2521. Pollux 4, 78. 82.

†) Rossbach de metro prosodiaco. Ind. lect. Vratisl. 1857. Reimann uaest. metr. Vratisl. 1875. Gelehrte und scharfsinnige Untersuchung über ie Prosodien in desselben „Studien zur griechischen Musikgeschichte". - Progr. des Gymn. zu Ratibor 1882 und B. «Die Prosodien und die denelben verwandten Gesänge der Griechen.» Progr. des Gymn. zu Glatz 1885. on demselben Disputationis de prosodiorum similiumque apud Graecos arminum natura editae additamentum. Jahresber. des Gymn. zu Gleiwitz 1885/86.

bezeichnet, eines der vulgärsten Metren bei den alten Rhythmikern und Musikern*). Wie die Prosodien und Embaterien ursprünglich mit der Kithara statt mit der Flöte begleitet wurden, so scheint hier in älterer Zeit anstatt der anapästischen auch die daktylische Tripodie gebraucht worden zu sein, je zwei Tripodieen zum Hexameter verbunden. Dies wird wenigstens von den Prosodien des alten Eumelos berichtet, die in Hexametern geschrieben waren**), und eben daher mag es kommen, dass auch die daktylische Tripodie — ᴗ ᴗ — ᴗ ᴗ — — den Namen *προσοδιακὸς* führt***). Zwei Tripodieen dieser Form heissen zusammen *ἑξάμετρον κατ' ἐνόπλιον*, was auf den embaterischen Gebrauch dieser im Epos seltenen Form hinweist†). — Das Aufkommen der anapästischen Tripodie an Stelle der daktylischen hängt mit der Anwendung der Aulodik zusammen: dies besagt die Nachricht, dass der Aulode Olympos der Erfinder des Prosodiakos sein soll. Aehnlich ist es zu verstehen, wenn überhaupt die Prosodien als eine Erfindung des Auloden Klonas angesehen werden††). Doch muss der Prosodiakos weit vor Archilochus hinaufgerückt werden, da ihn dieser bereits kyklisch, d. h. mit kurzer Anakrusis gebildet und mit trochäischen Reihen

---

*) Aristoph. Nub. 651. Xenoph. Anab. 6, 1, 11. Plato resp. 3, p. 400b. Schol. Nub. l. l.: *ὁ δὲ ἐνόπλιος* (sc. *ῥυθμὸς*) *καὶ προσοδιακὸς λεγόμενος ὑπό τινων σύγκειται ἐκ σπονδείου καὶ πυρριχίου καὶ τροχαίου καὶ ἰάμβου. συνεμπίπτει δὲ οὗτος ἤτοι τριποδίᾳ ἀναπαιστικῇ ἢ βάσεσι δυσὶν, ἰωνικῇ καὶ χοριαμβικῇ.* Bacchius 25, Aristid. 39 (vgl. Ritschl Rh. Mus. 1842. S. 291.) Hephaest. 86. Plot. 2664. Mar. Vict. 2580. Vielfach in den metr. Schol. als *προσοδιακὸς* oder *προσοδικὸς* erwähnt. Die Alten unterscheiden zwei Formen, je nachdem die Anakrusis lang oder kurz ist. Neben der von dem Scholiasten zu den Wolken l. l. aufgeführten Messung als anapästischer Tripodie wird der Vers gewöhnlich nach zweisilbigen oder viersilbigen Füssen abgetheilt ⏓ ⏑́, ᴗ ᴗ, —́ ᴗ, ᴗ —́ und — —́ ᴗ ᴗ, —́ ᴗ ᴗ —́, *προσοδιακὸς διὰ τεσσάρων* und *διὰ συζυγιῶν*. Eine dritte Form, *προσοδιακὸς διὰ τριῶν* bei Aristides, ist die katalektische Tripodie ᴗ —́, ᴗ ᴗ, —́ ⏑̄, wenn die Umstellung Gr. Rhythm.[1] S. 119. richtig ist. Die anapästisch anlautende Form nennt Servius p. 1821 *Aristophanium*, cf. Arist. Av. 329.

**) Paus. 4, 4, 1; 4, 33, 3; 5, 19. An die Prosodien in Hexametern erinnert der Abzugschor Ran. 1528.

***) Schol. metr. Eurip. Hecub. 461. Auf einem Missverständnisse scheinen die Prosodikoi des Dionys. comp. verb. 4 p. 22 R. zu beruhen, der damit das Priapeische Metrum bezeichnet. — Vgl. Eust. ad Odyss. φ 13 (1899, 63). Schol. ad Nub. 651.

†) Vgl. S. 35.

††) Plut. music. 27, 3.

verbunden hat*). Der Gebrauch bei Processionsliedern wird von Xenophon Anab. 6, 1, 11 bestätigt, wo es von den Mantineern heisst: πρὸς τὸν ἐνόπλιον ῥυθμὸν αὐλούμενοι καὶ ἐπαιώνισαν καὶ ὀρχήσαντο ὥσπερ ἐν τοῖς πρὸς τοὺς θεοὺς προσοδίοις**). Aus den Embaterien war der Enoplios in die Nomenpoesie übergegangen, denn so müssen wir es erklären, wenn er das Metrum in dem Nomos auf Ares bildete, der dem Olympos zugeschrieben wird und wie die Prosodien in dorischer Tonart gesetzt war***). Von den älteren Liedern dieses Metrums ist uns kein Bruchstück erhalten, wir besitzen nur den Anfang eines der späteren Zeit angehörenden Paian prosodiakos auf Lysander, der bereits kyklische Anapäste enthält, aber ohne Zweifel den älteren Liedern nachgebildet ist, Duris ap. Athen. 15, 696a. Plut. Lys. 18:

Τὸν Ἑλλάδος ἀγαθέας
στραταγὸν ἀπ' εὐρυχόρου
Σπάρτας ὑμνήσομεν, ὤ!
ἰή(ιε) Παιάν.

In dem Refrain ist wahrscheinlich ἰήιε statt ἰὴ zu lesen, wie bereits Bergk Poet. lyr.[4] III p. 673 bemerkt, so dass die akatalektischen Prosodiakoi auf einen katalektischen ausgehen. Der letztere wird von Aristides als ein προσοδιακὸς διὰ τριῶν bezeichnet und ist hier um so mehr am Platze, als auch die logaödischen Prosodiakoi der Komiker mit derselben Reihe schliessen†).

Die katalektisch-anapästische Tripodie scheint auch in stichischer Composition zu Processionsgesängen gebraucht zu sein. So finden wir sie in dem ersten Theile des dorischen Schwalbenliedes, welches die Rhodischen Knaben bei ihren Frühlingsumzügen sangen, Bergk l. l. p. 671:

Ἦλθ', ἦλθε χελιδὼν
καλὰς ὥρας ἄγουσα,
καλοὺς ἐνιαυτοὺς u. s. w.

II. Die katalektisch-anapästische Tetrapodie, παροιμιακὸς††) genannt, ein Name, den Hephästion als „Sprichwortvers" erklärt und nicht recht passend findet, weil die griechischen

*) Wenn Plutarch ib. 28 auch den Archilochus als Erfinder nennt, so lässt sich dies durch die Beziehung auf die kurzsilbig anlautende Form oder auf die Verbindung mit andern Metren rechtfertigen. Vgl. Hephaest. p. 85.

**) Vgl. Schol. metr. ad Pind. Olymp. 3: Λέγεται δὲ προσοδιακὸν, διότι καὶ ἐν ἑορταῖς τοιούτοις ἐχρῶντο μέτροις. Schol. metr. ad Soph. Ai. 172.

***) Plut. mus. 29. 17.

†) Equit. 1111. Ran. 448. Ecclesiaz. 290. Hermippus Stratiot. fr. 1.

††) Reimann quaest. metr. Vratisl. 1873. Cap. III.

Sprichwörter auch in Hexametern, Iamben u. s. w. abgefasst seien *). Uns scheint *παροιμιακὸς* mit *προσοδιακὸς* gleichbedeutend zu sein, so dass der Name so viel heisst als Weg- oder Marschrhythmus **). Damit stimmt der Gebrauch. Tyrtäus schrieb darin seine spartanischen Embaterien, von denen uns ein Bruchstück erhalten ist, Bergk P. l.[4] I, fr. 15:

Ἄγετ', ὦ Σπάρτας εὐάνδρου
κοῦροι πατέρων πολιητᾶν,
λαιᾷ μὲν ἴτυν προβάλεσθε u. s. w.

Wie der ebenfalls in Embaterien gebrauchte Tetrameter, so ging auch der Parömiacus in die Komödie über. So in den Odysseis des Kratinus beim Abzuge des Chors fr. 15 Mein. *Σιγὰν νῦν ἅπας ἔχε σιγὰν* u. s. w. Vgl. Bergk Comment. p. 160. Dass er in Prosodien vorkam, ist uns nicht überliefert. Ritschl Rhein. Mus. 1842 S. 277 theilt auch die Spondeen des Terpandrischen Hymnus auf Zeus als Parömiaci ab:

Ζεῦ, πάντων ἀρχά, πάντων
ἁγήτωρ, Ζεῦ, σοὶ πέμπω
ταύταν (*τὰν*) *ὕμνων ἀρχάν****).

In demselben Metrum ist der Anfang des Dionysischen Hymnus auf Helios gehalten. Auch christliche Hymnendichter bilden ganze Gedichte aus rein spondeischen Parömiaci, cf. Synesius hymn. 5.

§ 13.

Anapästische Tetrameter. Simmieion.

Im anapästischen Tetrameter†) catalecticus ist die akatalektische Tetrapodie und der Parömiacus zu einem Verse verbunden:

ꞷ ⏑́ ꞷ — ꞷ — ꞷ — | ꞷ ⏑́ ꞷ — ꞷ — ⏑.

*) Hephaest. 46. Schol. Heph. 180. Trich. p. 23. Epit. Trich. 48. Mar. Victor. 2553. 2579. Serv. 1821. Terent. Maur. 1811. Schol. metr. besonders zu Olymp. I.

**) Nicht von *παροίμιον*, sondern *οἶμος* = *ὁδὸς* abzuleiten mit derselben Endung wie in *προσοδιακός*. Die ursprüngliche Bedeutung von *παρά* ist zurückgetreten, wie dies häufig in *παριέναι* und in *παράβασις, παραβῆναι* u. s. w. der Fall ist. — Bei Archilochus bald mit langer, bald mit kurzer Anakrusis und mit dem Ithyphallicus verbunden, vgl. S. 131 Anm.

***) Diese Reihen fügen sich indess besser ohne Aenderung dem von Terpander gebrauchten *τροχαῖοι σημαντοί*, s. S. 9. Weniger wahrscheinlich scheint mir die semantische Messung für den Dionysischen Hymnus auf Helios, vgl. Thesmoph. 39 ff.

†) Hephaest. 44. 45. Trich. 24. Mar. Victor. 2521. Plotius 2653 Servius 1822. Censorin. 2726. Suid. u. Hesychius s. v. *ἀνάπαιστος*.

kommt ursprünglich mit dem Parömiacus im embaterischen
rauche überein; Hephästion führt den Anfangsvers eines
rtanischen, wahrscheinlich auf Tyrtäus zurückzuführenden
lachtliedes an:

Ἄγετ', ὦ Σπάρτας ἔνοπλοι κοῦροι, ποτὶ τὰν Ἄρεως κίνασιν.

ı den dorischen Embaterien aus erhielt er in der dorisch-
lischen Komödie eine Stelle, ohne Zweifel zunächst in den
ptischen Processionen der Iambisten. Dahin gehört ein bei
phästion erhaltener Tetrameter des Aristoxenus von Selinus:

Τίς ἀλαζονίαν πλείσταν παρέχει τῶν ἀνθρώπων; τοὶ μάντεις.

ır ausgedehnt wurde der Gebrauch des Tetrameters in der
mödie des Epicharm, der zwei Stücke, die Choreuontes und
Epinikios, in diesem Metrum geschrieben hat. Aus der
ischen ging der anapästische Tetrameter in die attische Ko-
die über und wurde hier nächst dem iambischen Trimeter
häufigste Metrum. Ausser der vom Chorführer vorgetra-
ıen Parabase, in der er wenigstens bei Aristophanes bei wei-
ı vorherrscht*), erscheint er hauptsächlich an einer für die
conomie der Komödie sehr charakteristischen Stelle der Epeis-
en. Nach einer chorischen Strophe folgt nämlich eine längere
logische Parthie in anapästischen Tetrametern, an welche sich
Schluss ein anapästisches System anreiht. Dieser tricho-
ıischen Gruppe, die wir mit dem Namen Syntagma bezeichnen
ınen, entspricht als Antisyntagma eine zweite: Antistrophe,
:rameter und System, in welcher die Tetrameter und das
stem entweder anapästisch oder iambisch sind**). Den In-
t dieser Tetrameter bildet stets ein heftig geführter, erbitterter
eit zwischen zwei Agonisten, in den sich nicht selten der
orführer einmischt, in den Rittern v. 761 ein Streit zwischen
eon und dem Allantopoles, in den Wolken 959 zwischen dem

*) Nur die Parabase Nub. und Anagyros (fr. 19) im Eupolideum und
ıphiaraos (fr. 18) im Priapeum. Eben wegen des häufigen Gebrauchs in
ı Aristophaneischen Parabasen scheint der anapästische Tetrameter den
men Ἀριστοφάνειον erhalten zu haben. Aehnlich sind vielleicht die
men Εὐπολίδειον und Κρατίνειον zu erklären.

**) Bloss Ecclesiaz. und Plutus fehlt das Antisystem, in dem letzteren
cke auch die Strophe vor den Tetrametern, die hier um so mehr ihre
lle haben sollte, als den Tetrametern ganz in der charakteristischen
ise dieser Syntagmata zwei mit ἀλλ' beginnende Verse des Koryphaios
ausgehen.

Dikaios und Adikos, in den Wespen 346, 379 und 546,
zwischen dem processsüchtigen Vater und dem friedlichen Sc
in der Lysistrata 484, 549 zwischen den Weibern und Männ
in den Fröschen 1004 zwischen Aeschylus und Euripides,
den Ekklesiazusen 582 der Streit zwischen Männer- und Weil
regiment, im Plutos 487 zwischen Armuth und Reichthum.
anapästischen Tetrameter erscheinen hier überall*) als Kan
anapästen, wie in den alten dorischen Embaterien, nur ist
kein Kampf der Waffen mehr, zu dem sie geleiten, sondern
Kampf streitfertiger Zungen. Die Komödie selber ist sich di
Analogie bewusst, wenigstens deutet darauf eine überall str
festgehaltene Eigenthümlichkeit in der Anordnung der Synt
mata, die sich sonst schwerlich erklären lässt. Nach dem E
der chorischen Strophe werden nämlich die folgenden Te
meter stets mit zwei Versen des Chorführers eingeleitet,
welchen dieser in einer fast überall wiederkehrenden typisc
Form zum Kampfe anfeuert**), ähnlich wie im Schlachtgesa
der Feldherr das Embaterion anstimmt***). So zeigt sich l
noch ein letzter Rest von dem Gebrauche der Anapästen
Marschrhythmus. Dabei hat die Komödie aber auch den ethisc
Charakter der Anapästen festgehalten, indem dieselben auch l
ein zwar energisches und bewegtes, aber doch in ruhiger Wü
gehaltenes Maass sind, wie aus dem verschiedenen Tone
correspondirenden anapästischen und iambischen Syntagmata l
vorgeht†). Derselbe Charakter zeigt sich auch sonst in
anapästischen Parthieen der Komödie, Vesp. 875 (Gebet), Eq
1316 (εὐφημεῖν χρή), Pax 1316 (εὐφημεῖν χρή). Die Bedeut
als Marschrhythmus tritt ausser der letztangeführten Stelle a
in der Parodos hervor, wo die Komiker den anapästischen Te
metern eine ähnliche Stelle geben, wie die Tragiker den Sy
men: Nub. 263, Ran. 353, in gleicher Weise Thesmoph. !
und 655, Lysistrat. 1072, so wie den Abzugsanapästen am E
des Plutos und der Wolken††).

*) Bloss das anapästische Syntagma der Wolken 451—626 hat ei
friedlicheren Charakter.

**) Ueberall mit Ausnahme von Vesp. 649 beginnt der Koryphaios
zwei Tetrameter mit einem auffordernden ἀλλ'.

***) Vgl. darüber O. Müller Eumeniden S. 89.

†) Besonders Nub. 959 und 1034, Ran. 905 und 1004.

††) Der sonstige Gebrauch der anapästischen Tetrameter beschrä
sich immer auf wenige Verse, in denen der Chorführer meist eine

Der metrische [illegible]
gende Gesetze:

1. Die Zus[illegible] durch Umstellung [illegible]

[illegible] mit der Tetrapodie [illegible] wie hier gewöhnlich [illegible]. Doch lässt sich [illegible] sehr grosse Menge [illegible] Klem. p. 402 [illegible] s. § 14, 2.

[illegible] Hexapodie [illegible] Embaterion gebildet [illegible]

[illegible], verwechselt [illegible] Hexapodie mit [illegible] die Alexan- [illegible] gebraucht, [illegible] angeführt

2. Die Auflösung [illegible]

Zwei Auflösungen [illegible]

der sechs ersten Füsse meist durchgängige Contraction eingetreten:

> Acharn. 658: *οὐδὲ πανουργῶν οὐδὲ κατάρδων, ἀλλὰ τὰ βέλτιστα διδάσκων.*
> Equit. 805: *εἰ δέ ποτ' εἰς ἀγρὸν οὗτος ἀπελθὼν εἰρηναῖος διατρίψῃ.*
> Nub. 353: *ταῦτ' ἄρα, ταῦτα Κλεώνυμον αὗται τὸν ῥίψασπιν χθὲς ἰδοῦσαι.*
> Vesp. 350: *ἔστιν ὀπὴ δῆθ' ἥντιν' ἂν ἔνδοθεν οἷός τ' εἴης διορύξαι.*
> Vesp. 1027: *οὐδενὶ πώποτέ φησι πιθέσθαι γνώμην τιν' ἔχων ἐπιεικῆ.*
> Cratin. ap. Heph. 48: *χαίρετε δαίμονες οἳ Λεβάδειαν Βοιώτιον οὖθαρ ἀρούρης.*

Da das Zusammentreffen von vier Kürzen den kräftigen Gang des Rhythmus stören würde, so muss bei der Auflösung der Arsis die ihr benachbarte Thesis contrahirt werden, und daher ist nicht nur der Proceleusmaticus, sondern auch die Verbindung eines Daktylus und Anapästes ausgeschlossen (◡◡ ◡◡ ´), die letztere wenigstens innerhalb derselben Reihe, denn in der Mitte des Verses bei dem Zusammentreffen der beiden Reihen befremdet jene Verbindung weniger:

> Vesp. 397: *αὐτὸν δήσας. Ξ. ὦ μιαρώτατε | τί ποιεῖς; οὐ μὴ καταβήσει;*

Der zweimal bei Aristophanes vorkommende Proceleusmaticus *προσέχετε* Vesp. 1015 und Aves 688 wird gewöhnlich in *πρόσχετε* verändert*).

3. **Die Cäsur nach der vierten Arsis**, welche die beiden rhythmischen Reihen des Verses auch im Metrum von einander absondert, ist bei Aristophanes weit sorgsamer als im iambischen und trochäischen Tetrameter beachtet, was ohne Zweifel mit dem scharf ausgeprägten und energischen Gange des anapästischen Rhythmus zusammenhängt. Ausnahmen finden sich

> Vesp. 568: *κἂν μὴ τούτοις ἀναπειθώμεσθα, τὰ παιδάρι' εὐθὺς ἀνέλκει.*
> Av. 600: *τῶν ἀργυρίων· αὐτοὶ γὰρ ἴσασι· λέγουσι δέ τοι τάδε πάντες·*
> Nub. 987: *σὺ δὲ τοὺς νῦν εὐθὺς ἐν ἱματίοισι διδάσκεις ἐντετυλίχθαι.*
> Plato Symmach. fr. 2: *εἷς δ' ἀμφοτέρων ὄστρακον αὐτοῖσιν ἀνίησ' εἰς μέσον ἑστώς.*
> Callias Cyclop. fr. 2: *τί γὰρ ἡ τρυφερὰ καὶ καλλιτράπεζος Ἰωνία εἴφ', ὅ τι πράσσει;*

*) Doch vgl. § 14 Anm. *. Ein dritter Proceleusmaticus Nub. 984 *Διιπολιώδη* nach der Lesart des Rav. und Venet. wird gewöhnlich in *Διπολιώδη* verändert.

anderen Versen wie Acharn. 645 *ὅστις παρεκινδύνευσεν Ἀθη-ίοις εἰπεῖν τὰ δίκαια* ist die fehlende Cäsur durch Umstellung rgestellt. — Durch die Cäsur darf die Präposition von ihrem sus und der Artikel von seinem Nomen nicht abgetrennt rden. Daher sind Verse wie Nub. 372, Ran. 1026 von Porson iendirt:

νὴ τὸν Ἀπόλλω, τοῦτό γέ τοι (δὴ) | τῷ νυν[ὶ] λόγῳ εὖ προσέφυσας.
εἶτα διδάξας [τοὺς] Πέρσας, μετὰ τοῦτ' | ἐπιθυμεῖν (ἐξ)εδίδαξα.

der ersten Reihe des Tetrameters, die mit der Tetrapodie s anapästischen Systems identisch ist, wird wie hier gewöhnlich ie Cäsur nach der zweiten Arsis eingehalten. Doch lässt sich es keineswegs in der Weise wie in dem Systeme als streng obachtetes Gesetz aufstellen, da sich eine sehr grosse Menge n Abweichungen findet, welche Hermann Elem. p. 402 zu-mmengestellt hat. Den Grund dieser Cäsur s. § 14, 2.

Auch aus der katalektisch-anapästischen Hexapodie llen nach Mar. Victor. p. 2522 (= p. 77,20 K.) Embaterien gebildet in: *Cuius mensurae est hoc quoque metrum, quod Messeniacum appel-lur et est ut superius trimetrum catalecticum in syllabam, verum eo stat, quod anapaestis praecedentibus et spondeis sequentibus habet tas coniugationes et postremam syllabam brevem. Idem et embaterion citur, quod est proprium carmen Lacedaemoniorum; id in proeliis ad centivum virium per tibias canunt incedentes ad pedem ante ipsum gnae initium, quod est tale: Superat montes pater Idacos nemo-mque.* Doch wie Böckh de metr. Pind. 138 bemerkt, verwechselt er wahrscheinlich Victorinus die katalektische Hexapodie mit r katalektischen Oktapodie oder Tetrapodie. Erst die Alexan-riner haben diesen Vers zu stichischer Composition gebraucht,) Simmias von Rhodus, von dem er den Namen *Σιμμίειον* oder ιμμιακὸν erhalten hat und von welchem der Vers angeführt ird:

*ἱστία ἀγνά, ἀπ' ἐύξεινον μέσα τοίχων**).

Venn der Vers nicht kyklisch zu messen ist, so ist er entweder ι eine Dipodie und katalektische Tetrapodie zu theilen, eine erbindung, die in den freien anapästischen Systemen vor-ommt, oder er besteht aus einem akatalektischen und katalek-schen Prosodiakos.

B. Das strenge anapästische System.

(Hypermetron).

§ 14.

Allgemeine Bedeutung. Metrische Bildung.

Im anapästischen Tetrameter war ein Parömiacus mit einer akatalektischen Tetrapodie zu einem Verse vereint. Eine Erweiterung dieser Verbindung ist das sogenannte strenge oder legitime anapästische System, in welchem dem Parömiacus nicht eine einzige, sondern eine beliebige Anzahl von Tetrapodieen, oft noch mit Hinzufügung von einer oder mehreren Dipodieen**) vorausgeht. Wie im Tetrameter, so sind auch im Systeme (Hypermetron) die einzelnen Reihen ohne Zulassung des Hiatus und der Syllaba anceps bloss durch Cäsur gesondert und bilden daher nur einen einzigen langen Vers. Das längste anapästische System ist bis zu 62 Reihen ausgedehnt (Nub. 889), häufig sind aber auch Systeme von nur vier oder drei Reihen, ja es folgt auf längere Systeme oft eine Verbindung von nur zwei Reihen***), die mit dem anapästischen Tetrameter völlig identisch ist und nur wegen ihrer Stellung nicht als Tetrameter, sondern als System bezeichnet wird. Aesch. Agam. 799:

> *σὺ δέ μοι τότε μὲν στέλλων στρατιὰν | Ἑλένης ἕνεκ', οὐ γάρ σ' ἐπι-*
> *κεύσω, | κάρτ' ἀπομούσως ἦσθα γεγραμμένος | οὐδ' εὖ πραπίδων*
> *οἴακα νέμων, | θράσος ἑκούσιον | ἀνδράσι θνήσκουσι κομίζων.*
> *νῦν δ' οὐκ ἀπ' ἄκρας φρενὸς οὐδ' ἀφίλως | εὔφρων πόνος εὖ τελέσασιν.*
> *γνώσει δὲ χρόνῳ διαπευθόμενος | τόν τε δικαίως καὶ τὸν ἀκαίρως |*
> *πόλιν οἰκουροῦντα πολιτῶν.*

Die antike Metrik (Hephaest. 127. 128. 120) bezeichnet ein einzelnes System als *σύστημα ἐξ ὁμοίων ἀπεριόριστον*, weil die einzelnen Dipodieen, woraus eine solche Gruppe besteht, sich bis zum Ende gleich bleiben (*μέχρι τῆς τελευταίας ὅμοιά ἐστιν*), ohne dass im Inlaute der Gruppe ein metrischer Abschnitt, wie etwa eine Katalexis oder dgl., vorkommt (*περιγραφὴν οὐδεμίαν*

---

*) Hephaest. 46. Tricha 24. Schol. Hephaest. 180.

**) Von den scholl. metrr. *βάσις ἀναπαιστική*, d. h. anapästische Dipodie genannt.

***) Eine Verbindung von nur einer Dipodie und einem Parömiacus kommt nur in solchen Systemen vor, die bereits den Uebergang zu den freien (Klag-)Systemen bilden wie Thesmoph. 1065. S. unten.

ἔχει μεταξύ). Folgen mehrere solcher Gruppen (wir sagen Systeme) aufeinander, so heissen sie zusammen σύστημα ἐξ ὁμοίων κατὰ περιορισμοὺς ἀνίσους, weil keine Gruppe der anderen an Anzahl der Versfüsse und Reihen gleich ist*). Die auf Heliodor zurückgehenden Scholien des Aristophanes bezeichnen ein anapästisches System als περίοδος ἀναπαιστική mit der Megethos-Bestimmung durch Angabe der Dipodieen- und Kola-Zahl z. B. Schol. Pax v. 82 περίοδος ἀναπαιστικὴ ἐννεακαιτριακοντάμετρος εἰκοσάκωλος, 154, 974, 1320 u. s. w. Ueber die Bezeichnung ὑπέρμετρον s. Westphal Allgem. Theorie S. 180.

Von allen anapästischen Formen ist es das strenge System, in welchem sich neben der diesem Rhythmus eigenthümlichen Energie und Kraft der Charakter eines ruhigen Gleichmaasses am schärfsten ausprägt; denn nicht bloss die Arsis und Thesis des einzelnen Fusses halten sich im fortwährenden Gleichgewichte, sondern es folgen auch stets gleiche rhythmische Glieder ohne Pause und Unterbrechung im ruhigem Fortgange auf einander. Daher ist denn auch kein Metrum so häufig als das anapästische System zu feierlichen Marschrhythmen gebraucht worden. Der Marsch gestattet keinen mannichfachen Wechsel der Reihen, wie er dem Tanze zukommt, sondern verlangt eine gleichmässige continuirliche Bewegung, die mit möglichster Vermeidung eines jeden Einhaltes ununterbrochen zum Ziele fortschreitet, gerade wie sich im anapästischen Systeme die Dipodieen ohne Hiatus und Pause an einander reihen. Wir wissen nicht, ob das System schon in der lyrischen Poesie, etwa bei Prosodien und Embaterien vorkam**); wir kennen es nur aus der dramatischen Poesie, aber hier ist es eines der häufigsten Metra, dessen namentlich die Tragödie so wenig wie des Trimeters entbehren kann, und fast überall hat es die Bedeutung des Marschrhythmus bewahrt. Ehe wir den Gebrauch in der Tragödie und Komödie näher erörtern, geben wir zuvor die Gesetze der metrischen Bildung an.

---

*) Wenn sich ein aus gleichen Füssen bestehendes Gedicht in gleich grosse Abschnitte sondern lässt, wie Alcäus fr. 59 (und dessen Nachbildung Horat. od. 3, 12), so ist es nach Hephästions eigenen Worten kein σύστημα ἐξ ὁμοίων, sondern ein σύστημα κατὰ σχέσιν, d. h. ein stichisches Gedicht mit monostrophischer Gliederung. Unrichtig Hermann Elem. p. 27.

**) Auf einem Missverständniss scheint es zu beruhen, wenn Triclinius schol. metr. ad Soph. Ai. 134 von dem anapäst. Systeme sagt: Λακωνικὸν καλούμενον διὰ τὸ τὸν Λάκωνα Ἀλκμᾶνα πολλῷ τούτῳ χρήσασθαι. Es ist sehr fraglich, ob Alkman fr. 23 einem Systeme angehört.

1. In der Zusammenziehung der Thesen und in de Auflösung der Arsen kommt das strenge anapästische Sy stem fast durchweg mit dem anapästischen Tetrameter überein Der Parömiacus lässt wie dort die Auflösung nur im erste und die Zusammenziehung nur im ersten und zweiten Fusse zu bloss Aeschylus hat in einigen Fällen die Contraction auch fü den dritten Fuss angewandt, ähnlich wie die älteren dorische Dichter und Kratinus im Parömiacus des Tetrameters. Supplic. *ψήφῳ πόλεως γνωσθεῖσαι.* Suppl. 976 *βάξει λαῶν ἐν χώρᾳ* Pers. 32 *ἵππων τ' ἐλατὴρ Σοσθάνης.* Pers. 152 *βασίλεια δ* *ἐμὴ, προσπίτνω.* Agam. 366 *βέλος ἠλίθιον σκήψειεν**). — Di akatalektischen Tetrapodieen gestatten Auflösung und Zu sammenziehung an allen vier Stellen, so dass hier überall ausse dem Anapästen auch der Spondeus und der Daktylus, beide m anapästischem Ictus, vorkommen können. Den Tetrapodieen stehe die eingemischten Dipodieen analog. Die Aufeinanderfolge vo vier kurzen Silben innerhalb einer einzigen Reihe würde der ruhigen und gleichmässigen Charakter des Systemes nicht ent sprechen, vgl. Aristid. p. 97: *τῶν δὲ ἐν ἴσῳ λόγῳ οἱ μὲν δι* *βραχειῶν μόνων* (sc. *πόδες*) *τάχιστοι καὶ θερμότεροι καὶ κατε* *σταλμένοι, οἱ δὲ ἀναμὶξ ἐπίκοινοι,* und daher wird der Proceleu maticus und die Verbindung von Daktylus und Anapäst bloss i dem bewegteren Tempo der Komödie zugelassen: Equit. 50 *ὑμεῖς δ' ἡμῖν προσέχετε τὸν νοῦν,* Nub. 916 *διὰ σὲ δὲ φοιτᾶν* Nub. 443 *εἴπερ τὰ χρέα διαφευξοῦμαι,* Pax 169 *καὶ μύρον ἐπι* *χεῖς; ὡς ἤν τι πεσὼν,* Thesmoph. 822 *τἀντίον ὁ κανὼν. ο* *καλαθίσκοι,* Thesmoph. 1068 *αἰθέρος ἱερᾶς,* Ran. 1525 *λαμπάδα* *ἱερὰς χᾶμα προπέμπετε.* Doch sind die Beispiele bei Aristophane so sparsam, dass wir sie nur als Ausnahme ansehen könne Häufiger scheinen sie in der mittleren Komödie gewesen zu sein wo namentlich in den so beliebten anapästischen Küchenzettel jenen fast endlos langen Aufzählungen der mannichfachsten Ge richte, die Häufung der kurzen Silben ganz am Platze ist vgl. Ephippus Kydon 1 v. 8 p. 330 Mein. *κωβιός, ἀφύαι, βελόναι* *κεστρεῖς,* Mnesimach. Hippotroph. v. 44 p. 570 ib. *κάραβος*

*) Bei Aristophanes sind Parömiaci dieser Form Nachahmungen de freien Systeme in der Tragödie, Lysistr. 966. 958, 961. 972. Auch Oed tyr. 1311: *ἰὼ δαῖμον ἵν' ἐξήλλου,* wo sich die aufgelöste zweite Arsis mi der Contraction der folgenden Thesis verbindet, gehört einem freiere Systeme an.

γαρος, ἀφύαι, βελόναι. Weniger auffallend sind die aus der
rbindung von Daktylus und Anapäst entstehenden Kürzen,
nn diese Füsse zwei verschiedenen Dipodieen angehören, weil
nn der Anapäst durch seine stärkere Arsis und die Cäsur von
m vorausgehenden Daktylus schärfer gesondert ist. Daher ist
ie solche Verbindung auch der Tragödie*) nicht fremd:

Aesch. Supplic. 9: ἀλλ' αὐτογενῆ τὸν φυξάνορα | γάμον Αἰγύπτου
παίδων ἀσεβῆ.
Sept. 827: ἢ τοὺς μογεροὺς καὶ δυσδαίμονας | ἀτέκνους κλαύσω πολε-
μάρχους;
Sept. 867: τὸν δυσκέλαδόν θ' ὕμνον Ἐρινύος | ἰαχεῖν, Ἀΐδα τ'.
Eumenid. 949: ἦ τάδ' ἀκούετε, | πόλεως φρούριον.
Eurip. Electr. 1319: θάρσει· Παλλάδος | ὁσίαν ἥξει πόλιν· ἀλλ' ἀνέχου.
Eurip. Electr. 1322: σύγγονε φίλτατε· | διὰ γὰρ ζευγνῦσ' ἡμᾶς πατρῴων.

2. Die Cäsur des Systems ist eine zweifache, eine Haupt-
sur nach dem Ende einer jeden Reihe, also nach allen Tetra-
dieen und den eingemischten βάσεις ἀναπαιστικαί (Dipodieen),
d eine Nebencäsur nach der zweiten Arsis der akatalektischen
trapodie. Die Hauptcäsuren sind überall streng eingehalten,
Beachtung der Nebencäsur wird erst bei Euripides zu einem
sten, von ihm nie verletzten Gesetze**), während Sophokles,
ristophanes und besonders Aeschylus sich hier noch grössere
reiheit erlauben, indem sie die Cäsur oft erst nach der Thesis
s dritten Fusses statt nach der Arsis des zweiten eintreten
ssen***). Eine äusserst seltene Ausnahme ist es, wenn mit der

*) Die vier Kürzen in der Mitte der Dipodie Troad. 1253 ἐλπίδας ἐπὶ
ὶ werden von Porson entfernt (ἔν σοι); an anderen Stellen wie Troad. 101
ιμοτος ἀνέχου gehören sie freien Systemen an.

**) Iphig. Aul. 592. Taur. 460 sind als Parömiaci zu lesen, Alcest. 82
ι φῶς τόδε λεύσσει Πελίου παῖς (von Nauck umgestellt φῶς λεύσσει Πελίου
δε) gehört einem freien System an, Bacch. 1373 rührt nicht von Euri-
des her, wie denn gerade die mangelnde Cäsur dieses Verses die An-
hme der Interpolation bestätigt. — Das Enklitikon τε ist von seinem
ıbstantiv Iphig. Aul. 598 durch Cäsur getrennt.

***) Sophocl. Ajax 146 δορίληπ|τος, Antig. 382 βασιλείοι|σιν, Electr. 94
ίστη|νον, Oed. Col. 1760 ἀπεῖ|πεν, 1771 διακωλύσω|μεν, Trach. 1276 ἰδοῦ|σα,
hiloct. 1445 ποθει|νὸν, 1470 ἁλίαι|σιν. — Aesch. Suppl. 625 λέξω|μεν,
rom. 141 ἐσίδε|σθε, 172 μελι|γλώσσαις, Prom. solut. fr. 202, 4 Herm. παντο|
όφον, Agam. 50 ἐρετμοῖ|σιν, 64 κονίαι|σιν, 75 νέμον|τες, 84 βασίλει|α, 95
όλοι|σι, 790 δυσπραγοῦν|τι, 793 ξυγχαίρου|σιν, 794 πρόσω|πα, 1339 θανοῦ|σι,
41 εὔξαι|το, 1526 ἀν|άξια (von Hermann und Dindorf emendirt), 1555
νγένει|α, 1557 ἀντιάσα|σα, Choeph. 340 τῶν|δε, 859 μέλλου|σι, 1078 ἦλ|θε,
ım. 1010 ἡγεῖ|σθε. — Aristoph. Acharn. 1143 χαίρον|τες, Vesp. 1482

Nebencäsur zugleich die Hauptcäsur unterlassen ist, Vesp. 752:

ἵν' ὁ κήρυξ φη-σί, τίς ἀψή,φι-|στος, ἀνιστάσθω.

Die Hauptcäsur trennt die rhythmischen Reihen auch metrisch von einander ab, aber auch die Nebencäsur hat im Rhythmus ihren Grund. Sie steht nämlich mit der Bedeutung des anapästischen Systems als Marschrhythmus in Zusammenhang. Auf jeden Schritt kommt ein Anapäst*), zwei Anapäste bezeichnen die beiden Schritte des linken und rechten Fusses, die für sich ein zusammengehörendes rhythmisches Ganze ausmachen, eine Dipodie der *κίνησις σωματική*, und als solche im Metrum einen adäquaten Ausdruck finden, indem jedesmal zwei anapästische Füsse von den übrigen durch eine Cäsur gesondert und dadurch näher mit einander verbunden werden. Uebrigens dürfen wir aus dieser Cäsur nicht schliessen, dass jede Dipodie des anapästischen Systems eine selbständige rhythmische Reihe bilde, vielmehr werden je zwei Dipodien zu einer einheitlichen Tetrapodie (*ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος*) zusammengefasst**), die in ihrer rhythmischen Ausdehnung und Gliederung dem Parömiacus völlig gleich steht. Auch die modernen Märsche sind meist nach Gruppen von vier Takten, also nach Tetrapodieen gegliedert. Die den Systemen eingemischten selbständigen Dipodieen sind als eine *μεταβολὴ κατὰ μέγεθος* anzusehen, die aber die Gleichmässigkeit des Rhythmus nicht stören, weil sie mit der Hälfte der Tetrapodie genau übereinkommen.

3. Jedes System ist ein continuirlich fortlaufendes, aber zugleich in sich abgeschlossenes Ganze. Der Schluss desselben fällt gewöhnlich mit dem Satzende zusammen und ist daher meist durch eine stärkere Interpunction bezeichnet***).

αὐλείοι¦σι, 1787 *λυγίσαν|τος*, Nub. 892 *πολλοῖ σι*, 947 *ὥσ¦περ*, Pax 98 *ἀνθρώποι¦σι*, 100 *πλίνθοι¦σιν*, 767 *φαλακροῖ σι*, 987 *ἀπόφη¦νον*, 1002 *χλανι|σκιδίων*, 1014 *τεύτλοι σι*, Av. 523 *ἠ¦λιθίους*, 536 *κατε¦σκέδασαν*, 612 *οὐ¦χί*, 733 *γέλω τε*, Thesmoph. 49 *καὶ λιεπῆς*, Ran. 1089 *ὥσ τε*, 1090 *Παναθηναίοι|σι*. — Trennung des Enklitikons durch die Cäsur Choeph. 864 *ἀρχαῖς¦τε*, Prom. solut. fr. 202, 2 *χαλκικέραυνόν τε*, Pax 1003 *Βοιωτῶν γε*. Die meisten dieser Beispiele bereits von Gaisford ad Heph. p. 279. 280 gesammelt.

*) S. oben S. 128.

**) Boeckh metr. Pind. p. 60.

***) Keine Interpunction oder blosses Komma Supplic. 5. 18. 37. 974. Agam. 47. 66 (wo aber auch anders abgetheilt werden kann). 356. Choeph. 862. Eumen. 310. 317. Iphig. Aul. 592. Hiket. 933. 1117. Thesmoph. 779. 1066. Ran. 1505. Andere Beispiele wie Hecub. 69 unter den freien Systemen.

Nur am Ende kann Hiatus und Syllaba anceps stehen, nie aber im Inlaute des Systems, wo jede Pause ausgeschlossen oder wenigstens nur in sehr seltenen Fällen zugelassen ist*). Hierauf bezieht sich der Ausdruck *πνῖγος*, der nicht bloss auf die Parabase, sondern auch auf jedes andere anapästische System Anwendung findet, da es ohne Pause, also gleichsam in Einem Athemzuge fast bis zum Ersticken oder *ἀπνευστὶ* vorgetragen ward.

Eine Pause im Inlaute des Systems (d. h. eine kurze Arsis oder ein Hiatus am Ende der Dipodie) wird von Sophokles und Euripides nur bei Ausrufungen und Interjectionen besonders in Verbindung mit einem Personenwechsel zugelassen, wo ein unmerkbarer, die Continuität nicht störender Ruhepunkt am leichtesten verstattet ist.

Antig. 932: *κλαύμαθ' ὑπάρξει βραδυτῆτος ὕπερ.* | *Α. οἴμοι, θανάτου τοῦτ' ἐγγυτάτω.*
936: *μή σύ τάδε ταύτῃ κατακυροῦσθαι.* | *Α. ὦ γῆς Θήβης ἄστυ πατρῷον.*

Oed. Col. 139: ***τὸ φατιζόμενον. Χ. ἰὼ ἰώ.***
148: ***Ζεῦ ἀλεξήτωρ, τίς ποθ' ὁ πρέσβυς;*** | ***Ο. οὐ πάνυ μοίρας εὐδαιμονίσαι.***
170: ***θύγατερ, ποῖ τις φροντίδος ἔλθῃ;*** | ***Α. ὦ πάτερ, ἀστοῖς ἶσα χρὴ μελετᾶν.***
178: ***πρόσθιγέ νύν μου. Α. ψαύω καὶ δή.*** | ***Ο. ὦ ξεῖνοι, μη δῆτ' ἀδικηθῶ.***
188: *ἄγε νυν σύ με, παῖ, ἵν' ἂν εὐσεβίας.*
1757: *πατρὸς ἡμετέρου. Θ. ἀλλ' οὐ θεμιτόν.*

Alcest. 78: *τί σεσίγηται δόμος Ἀδμήτου;* | *Ἡ. ἀλλ' οὐδὲ φίλων πέλας οὐδείς.*

Medea 1396: *οὔπω θρηνεῖς· μένε καὶ γῆρας.* | *Ι. ὦ τέκνα φίλτατα. Μ. μητρί γε, σοὶ δ' οὔ.*

Electr. 1333: *τάδε λοίσθιά μοι προσφθέγματά σου.* | *Η. ὦ χαῖρε, πόλις.*

Rhes. 748: *δολίῳ πληγῇ. ἆ ἆ ἆ ἆ,* | *οἵα μ' ὀδύνη τείρει φονίου.*

Die übrigen Beispiele der Pause bei Euripides gehören den freien Klaganapästen an. — Ebenso Aristophanes

Thesmoph. 776: *ὦ χεῖρες ἐμαί,* | *ἐγχειρεῖν χρὴ ἔργῳ πορίμῳ.* | *ἄγε δὴ πινάκων ξεστῶν δέλτοι.*

Thesmoph. 1065: *ὦ Νὺξ ἱερά,* | *ὡς μακρὸν ἵππευμα διώκεις.*

---

*) Bentley ad Millium p. 26, de Phalarid. bei Gaisford Heph. 281, Porson praef. ad Hecub. p. 45, Seidler Dochm. p. 80, Lachmann de choric. system. p. 27. Lachmann und mit ihm O. Müller Anhang zu den Eumeniden S. 30 lässt mit jedem Hiatus, der sich ausnahmsweise innerhalb eines Systemes findet, ein neues System beginnen.

und Aeschylus Agam. 1538 *ἰὼ γᾶ γᾶ, εἴθ' ἔμ' ἐδέξω* und als Uebergang in ein freies Anapästensystem Pers. 927. Doch ist bei Aeschylus die Zulassung der Pause noch nicht wie bei den späteren Tragikern auf Ausrufungen beschränkt, sondern kommt auch im Inlaute erzählender Systeme vor, meist nach einer Interpunction.

Pers. 18: *προλιπόντες ἔβαν, | οἱ μὲν ἐφ' ἵππων, οἱ δ' ἐπὶ ναῶν.*
Sept. 824: *τούσδε ῥύεσθε· | πότερον χαίρω κἀπολολύξω.*
Agam. 794: *ἀγέλαστα πρόσωπα βιαζόμενοι· | ὅστις δ' ἀγαθὸς προβατογνώμων.*
Agam. 1522: *τῷδε γενέσθαι. | οὐδὲ γὰρ οὗτος δολίαν ἄτην.*
Eum. 314: *οὔτις ἀφ' ἡμῶν μῆνις ἐφέρπει, | ἀσινὴς δ' αἰῶνα διοιχνεῖ.*

Bei Sophokles Ajax 169 *μέγαν αἰγυπιὸν (δ') ὑποδείσαντες* ist die Pause mit Dawes durch Hinzufügung von *δ'* zu heben. Ob auch die angeführten Reihen aus Sept. 824 einer Emendation bedürfen, kann noch fraglich erscheinen.

Ueber die Responsion der strengen Systeme s. unten S. 147. 149. 151.

§ 15.

Die anapästischen Systeme der Tragödie.

Die Tragödie macht von dem anapästischen Systeme ursprünglich einen doppelten Gebrauch, indem sie sich desselben entweder zu Anfang oder zum Abschluss einer Scene bedient. Wir unterscheiden hiernach Eintritts- und Schlussanapäste. Durch die Eintrittsanapäste werden die handelnden Personen des Dramas, Choreuten sowohl wie Schauspieler, im feierlichen Marschrhythmus an den Ort der Handlung geführt; die Schlussanapäste sollen der in bewegteren dialogischen Iamben geführten Handlung einen gehaltvollen Abschluss verleihen, nicht selten aber dienen auch sie als Marschrhythmus, indem sie den die Bühne verlassenden Schauspieler geleiten. Zu diesen beiden Arten tritt in der weiteren Entwickelung der Tragödie noch eine dritte hinzu, nämlich die mesodischen Systeme zwischen den einzelnen Strophen eines Chorgesanges oder Threnos.

I. Die Eintrittsanapäste geleiten entweder den in die Orchestra einziehenden Chor oder den auf die Bühne kommenden Schauspieler, und hiernach ist sowohl ihre Stellung im Ganzen des Drama wie ihr Inhalt und äusserer Umfang bedingt. a) Die den einziehenden Chor geleitenden Anapäste bilden den ersten

ieil der Parodos in den meisten Aeschyleischen Dramen und dem Aias, einem der älteren unter den erhaltenen Sophoeischen Stücken. Die ältere Tragödie nämlich, in welcher der ior eine viel höhere Bedeutung hat als späterhin, pflegt denlben gleich bei seinem Eintritte den Zuschauern in der ganzen rossartigkeit und Pracht der Ausrüstung vorzuführen und ihn ır dem Beginn des Reigens in majestätischen Zügen die rchestra im Marschrhythmus durchschreiten zu lassen. Zu eser Procession ertönen taktangebend die Anapäste des Koryhaios, die der längeren Dauer des Umzugs entsprechend stets ı mehrere Systeme gegliedert sind, 9 Systeme in den Persern, upplices, Agamemnon, 5 in den Eumeniden und im Aias.*) Die 'arodos der späteren Tragödieen enthält sich dieser einfachen 'orm (s. jedoch § 17); die freien Systeme in Hecub. 59 und anderen uripideischen Stücken sind nicht hierher zu rechnen. b) Die en eintretenden Schauspieler geleitenden Anapäste sind ne feste typische Form für die tragische Composition, die fast ı allen Tragödieen von den Persern an bis zum Orestes und hesus gleichmässig festgehalten ist. Der Schauspieler trat im ierlichen, gemessenen Schritt auf die Bühne; schon der Kothurn ıd der alterthümliche Prunk des lang herabwallenden Feierewandes gebot eine langsame Bewegung. Wie aber der Rhythus überall als das ordnende Element sich geltend machte, so musste ıch der auftretende Schauspieler dem Takte folgen, der ihm ırch ein von dem Chorführer vorgetragenes anapästisches System ezeichnet wurde**); in selteneren Fällen trägt der Eintretende

---

*) Eintrittsanapästen finden sich auch in den Myrmidonen des Aeschys, Fr. 133 H. Aus derin den drei erstgenannten Tragödieen vorkomenden Neunzahl der Systeme zieht O. Müller Eumeniden S. 88 den Schluss, ıss je drei Systeme von dem Koryphaios und den beiden Führern der albchöre gesungen seien, doch glauben wir uns zu einer solchen Anıhme nicht berechtigt. Noch weniger können wir ihm beistimmen, wenn annimmt, dass die Zahl der gesungenen Anapäste nur für den Weg ın dem Eingange der Orchestra bis zur Thymele ausgereicht habe. Die ıhl der Versfüsse ist hierfür viel zu gross, da die Dipodie nicht einen, ndern stets zwei Schritte des Marsches bezeichnet.

**) Zuerst hat Böckh diesen Gebrauch der Anapäste in der Antigone ıchgewiesen (Abh. der Berl. Akademie der Wissensch. Abth. I. 1824 S. 86) mit ɪn Worten: „Diese mit der Ankündigung der auftretenden Personen verındenen Anapäste, welche der Chorführer vorträgt, scheinen immer mit ıer marschartigen Bewegung des Chores verbunden zu sein, der bei dem

selber die Anapäste vor, hauptsächlich dann, wenn er eine Gott heit darstellt, wie die Dioskuren in der Elektra des Euripides Herakles im Philoktet, Artemis im Hippolytus, Thanatos in de Alcestis. Je nachdem der Schauspieler gleich nach Beendigun des Chorgesanges oder erst im weiteren Verlaufe der Handlun die Bühne betritt, finden sich die ihn begleitenden Anapäst entweder am Anfang oder in der Mitte des Epeisodions und de Epodos. Von den Einzugssystemen der Parodos unterscheide sie sich durch ihren geringeren Umfang. Während nämlich da Schreiten des Chors durch die Orchestra eine grössere Zahl vo Systemen erfordert, reicht für den Eintritt des Schauspieler auf die Scene meist ein einziges System aus, wie dies wenigsten für die Stücke des Sophokles und Euripides die Normalform ist Bei Aeschylus findet sich ein einziges System bloss im Pro metheus bei dem Eintritt der Io; sonst pflegt Aeschylus die Anapäste noch vor dem Eintritt des Schauspielers beginnen zu lassen, und so finden sich vier Systeme in den Persern bei dem Eintritt der Atossa v. 140, drei in den Supplices 966, zwei in den Septem 861; in den Persern trägt der auftretende Xerxes selber das Eintrittssystem vor, an welches sich dann noch zwei Systeme des Chorführers anschliessen. Die ausgedehnteste ana- pästische Parthie findet sich bei dem langen Siegesmarsche des zu Wagen und mit grossem Gefolge heimkehrenden Agamemnon 782, den der Chor mit 6 Systemen begrüsst. Analog gebrauchen auch die beiden anderen Tragiker*) mehr als Ein System nur dann

Auftreten einer Person natürlich in Bewegung geräth." Doch deutet wohl Alles darauf hin, dass wir vielmehr an eine taktmässige Bewegung des einschreitenden Schauspielers zu denken haben, was sich ohnehin da von selbst versteht, wo der letztere selber an Stelle des Chorführers die Ana- päste vorträgt. Bloss im Prometheus ist das bei dem Eintritt des Okeanos gesungene System 277 zugleich mit einer Bewegung des sich aus der Luft herablassenden Chores verbunden.

*) Die Anapäste der Sophokleischen und Euripideischen Tragödien bei dem Auftreten der Schauspieler sind folgende: Oed. Tyr. 1297 (Kreon kommt), Antig. 376 (Antigone kommt), 524 (Ismene), 626 (Hämon), 801 (Antigone), 1257 (Kreon), Trachin. 971 (Herakles), Philoct. 1409 (Herakles), Alcestis [illegible] (Thanatos), 740 (Therapon), Hippolyt. 1342 (Hippolyt), Andromach. [illegible] (Andromache und Molottos; daran schliesst sich ein Strophenpaar und ein anapäst. System des Menelaos), 1166 (Peleus), 1226 (Thetis), Heraclid. [illegible] (die Kinder), Hiket. 794 (Leichenzug der Septem), 980 (Eu[illegible]ne), 1114 (Aschen urnen gebracht). Troad. 230 (Herold), 568 (Andromache), 1118 (Astyanax

nn sie einen besonders feierlichen Einmarsch bezeichnen wollen, in Euripides' Elektra 987, wo Kassandra zu Wagen einzieht, den Hiketides 1114 bei dem Leichenzuge der vor Theben fallenen Helden. Doch kommt es auch vor, dass sich an das stem des Chorführers noch weitere Anapäste des Eingetretenen schliessen, im Oedipus Tyrannus 1297. — Eine antistrophische sponsion der auf einander folgenden Systeme lässt sich meist wenig bei den Eintrittsanapästen des Chors wie bei denen der hauspieler nachweisen, wie denn auch schon die Alten eine lche anapästische Parthie als *σύστημα κατὰ περιορισμοὺς ἀνί-ους* bezeichnen*).

II. Die Schlussanapäste sind von Aeschylus gleich häufig ie die Eintrittsanapäste sowohl am Ende der Scene wie der nzen Tragödie gebraucht; bei Sophokles und Euripides werden e allmälig zurückgedrängt und bloss auf den Schluss der Tragödie beschränkt, wo sie dann aber um so fester ihren Platz haupten und sich zu einer typischen Form der tragischen ekonomie herausbilden. a) Aeschylus verbindet fast überall ehrere Systeme: 3 Systeme nach dem ersten, 2 nach dem weiten Epeisodion der Perser (532. 623), 2 nach dem zweiten peisodion der Septem (822), 3 nach dem ersten Epeisodion nd in der Exodos des Agamemnon (355. 1331), 3 nach dem weiten Epeisodion und 4 in der Exodos der Choephoren (719. 55). Den Schluss in den Septem bilden 6, in den Choephoren Systeme, 5 Systeme schliessen den Prometheus gleichmässig nter Hermes, Prometheus und den Chor vertheilt. Nur an wei Stellen bestehen die Schlussanapäste aus einem einzigen ysteme, Prometheus 877, wo Io unter der Gluth ihrer Schmerzen ı Eile die Bühne verlässt, und nach dem zweiten Stasimon der upplices 625, wo die Chorführerin zur Anstimmung des frohen egensliedes für Argos auffordert. Eine die Anapäste begleitende

---

eichnam), 1251 (Talthybios), Ion 1242 (Kreusa), Electra 987 (Klytämnestra), 233 (Dioskuren), Hercul. fur. 442 (die Kinder), Phoeniss. 1480 (die Leichame gebracht), Orest. 349 (Menelaos kommt), 1113 (Orestes), Iphig. Aul. 89 (Iphigenia). Zu bemerken ist hierbei der eilende Vortrag in den Anaästen des Ion, entsprechend der eilenden Bewegung, womit Kreusa aufitt und in trochäischen Tetrametern redet (vgl. § 23).

*) Auch in der Parodos der Eumeniden ist die von G. Hermann verichte Responsion (*στρ. ἀντ. ἐπῳδ.*) keineswegs gesichert. Die Analogie der brigen Eintrittsanapäste spricht nicht dafür.

Marschbewegung lässt sich nur in einzelnen Fällen nachweisen*
gewöhnlich enthalten sie ein ruhiges Gebet als Abschluss de
vorausgehenden bewegten Dialoges. — b) Nur in den ältere
Tragödieen des Sophokles und Euripides, die auch sonst de
Aeschyleischen Oekonomie noch näher stehen, kommen Schluss
anapäste auch in der Mitte des Stückes vor, fast durchgängi
von der Bewegung des fortgehenden Schauspielers begleite
Ajax 1164 bei dem Fortgange des Menelaos, Antig. 929 bei de
Wegführung der Antigone, die mit Kreon und dem Koryphaio
2 Systeme singt, Medea 357 bei dem Weggange Kreons, Mede
759 an den abziehenden Aegeus gerichtet, Medea 1081 vie
Systeme, nachdem Medea mit ihren Kindern die Bühne verlasse
hat. Nur einmal (Antigone 129) nehmen hier auch die Schau
spieler am Vortrage der Anapäste Theil, was auch bei Aeschylus
nur in einem einzigen Stücke, dem Prometheus, vorkommt. —
c) Die späteren Tragödieen des Sophokles und Euripides enthalten
Schlussanapäste bloss am Ende des Stückes, gewöhnlich ein
kurzes System von drei oder vier, in den Herakliden sogar nur
von zwei Reihen. Eine Vereinigung von 2, 3 oder 4 Systemen
findet statt, wenn auch die Schauspieler am Vortrage Theil
nehmen, Aias, Trachinierinnen, Philoktet, Oedipus Coloneus,
Medea, Elektra, Orestes.

In dem letztgenannten Falle zeigt das älteste hierher ge-
hörende Beispiel, Prometheus 1036, eine antistrophische Respon-
sion der auf einander folgenden Systeme, doch nur in der Zahl
der Reihen, nicht in der Zahl der Füsse und Dipodieen. Die
Composition ist mesodisch:

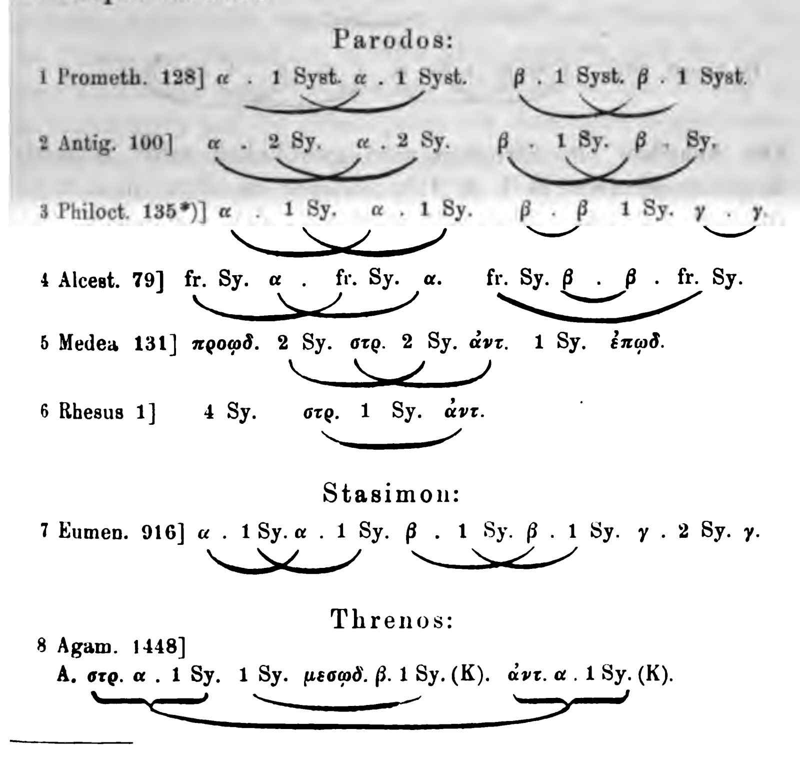
Prometh.	Herm.	Chor.	Herm.	Prometh.
14 Reihen.	9 R.	8 R.	9 R.	14 R.

In den späteren Stücken ist eine Responsion nicht sicher
nachzuweisen.

III. Die anapästischen Zwischensysteme in den
Chorliedern und Threnen, die zuerst im Prometheus des
Aeschylus gebraucht sind, haben vorzugsweise in der Parodos
ihre Stelle und sind hier ohne Zweifel nur eine Weiterbildung
der unter I. dargelegten älteren Form der Parodos. Ursprüng-
lich gingen die anapästischen Systeme den melischen Strophen

*) Dahin gehören die beiden letztgenannten Parthieen und Agam. 1331
wo Kassandra in den Palast geht.

er Parodos voraus, die spätere Zeit aber suchte grösseren Vechsel und Mannichfaltigkeit an die Stelle jener einfachen Bildungen zu setzen und im Anschluss an die gegebene Form erlegte man die anapästischen Systeme zwischen die lyrischen Strophen, wodurch der Contrast des ruhigen ῥυθμὸς ἴσος und les bewegteren Chormaasses um so schärfer hervortrat. Von ler Parodos aus fand diese Composition frühzeitig in den Threnen Eingang (bereits in der Aeschyleischen Orestie), in welchen es vorzugsweise auf die Hervorhebung eines rhythmischen Contrastes, wie er sich in dem Wechsel jener Metra ausprägte, ankam. Nur einmal sehen wir ein Stasimon (Eumen. 916) in derselben Form gehalten. Die sämmtlichen hierher gehörigen Parthieen zeigt die folgende Zusammenstellung, in der wir zugleich die freieren Systeme aus der Parodos der Alcestis mitaufnehmen und die eurhythmische Responsion zwischen System und Strophe andeuten.



---

*) S. Gleditsch Cantica S. 160 über die Wahrscheinlichkeit antistrophischer Responsion.

I. Das anapästische System als Abschluss eine Scene kommt sowohl am Ende eines Epeisodions wie am Ende des ganzen Stückes vor und ist stets von einer Bewegung d Schauspieler oder Choreuten begleitet, worauf schon die Anfang worte des Systems hindeuten. Hierher gehören die vier Systen am Schlusse der Ranae 1500 (*ἄγε δὴ χαίρων, Αἰσχύλε, χώρει*) das Schlusssystem in den Thesmophoriazusen 1227 (*ὥρα δή 'σ βαδίζειν*) und im dritten Epeisodion der Acharner 1143 (*ἴτε δ χαίροντες ἐπὶ στρατιὰν*)*), sowie ferner die anapästischen Systen am Anfange der Parabasen, die sogenannten Kommatia, die de Abschluss des vorausgehenden Epeisodions bilden und auss den zur Parabase sich aufstellenden Choreuten zugleich den d Bühne verlassenden Schauspieler geleiten, wie die hier übera vorkommenden Anfangsworte *ἀλλ' ἴθι χαίρων* oder *ἀλλ' ἴτ χαίροντες* darthun, Equit. 498, Nub. 510, Vesp. 1009**). Di Gleichheit des Anfangssatzes in den anapästischen Schlusssysteme zeigt deutlich, dass wir es hier mit einer alten typischen Form der Komödie und nicht etwa mit einer Entlehnung aus der Tra gödie zu thun haben. Wenn das Schlusssystem vorzugsweise vo einer Parabase als Kommation erscheint, so ist dies kein Zufall gerade weil die Parabase einer der ältesten Bestandtheile de Komödie ist, so konnten sich neben ihr auch sonstige älter Formen, wie eben das anapästische Schlusssystem, länger als a anderen Stellen erhalten.

II. Das anapästische System als Abschluss eine in anapästischen Tetrametern gehaltenen Periode ist so viel wir wissen, der Komödie eigenthümlich und entspricht völlig dem Gebrauche der iambischen und trochäischen Systeme die als Abschluss von iambischen und trochäischen Tetrametern dienen. Das System hat gerade hier seine natürlichste Stellung wahrscheinlich ist dies überhaupt der Platz, wo sich das System am frühesten und ursprünglichsten entwickelt hat, ja von hier aus scheint es erst in die übrigen Stellen des Dramas einge drungen zu sein, so dass der Gebrauch desselben am Schluss einer Scene bei vorausgehenden Trimetern nur eine Erweiterung

*) Ist als das Kommation zu der gleich darauf folgenden zweiten Para base anzusehen.

**) Vor der Parabase der Thesmophoriazusen 776 vertritt das ana pästische System des Mnesilochus, in welchem der Palamedes des Euri pides parodirt wird, die Stelle des Kommations.

r in Rede stehenden Form ist. Die hierher gehörenden Fälle
nd folgende: a) Das System nach einer anapästischen
arabase, das sogenannte Pnigos oder Makron, in den Achar-
rn, Equites, Wespen, Frieden, Vögeln und Thesmophoriazusen.
t die Parabase nicht in anapästischen Tetrametern gehalten,
findet natürlich auch kein Pnigos statt (Wolken); im andern
alle aber bildet das anapästische System stets den nothwendigen
bschluss. — b) Das anapästische System nach den ana-
ästischen Tetrametern eines Syntagma (vgl. § 13). Ihm
tspricht im Antisyntagma ein zweites System, welches ent-
eder anapästisch oder iambisch ist, je nachdem das Antisyn-
gma anapästische oder iambische Tetrameter enthält. Das
rstere ist der Fall Vesp. 621 und 719, Av. 523 und 611,
ysistr. 532 und 598, das Zweite findet sich Equit. 824, Nub.
009, Ran. 1078. Ohne respondirendes System steht Eccles.
89, Plut. 598, Vesp. 357. Wie in der Parabase, so ist es auch
dem Syntagma ein festes Gesetz, dass die anapästischen
etrameter stets mit einem Systeme abschliessen müssen; bloss
esp. 402 bildet eine Ausnahme. In den Wolken 889 steht ein
napästisches System als Einleitung des darauf folgenden Syn-
gma, ein Gebrauch, zu welchem sich keine weitere Analogie
ndet und der wohl daraus zu erklären ist, dass grade diese
arthie der zweiten Bearbeitung des Stückes angehört*). —
Vir bemerkten bereits oben, dass diese Tetrameter stets einen
ampf darstellen. Wo dieser den höchsten Grad der Erbitterung
rreicht, da hört die Gliederung nach Versen auf, in welcher
ach je zwei Reihen eine Pause eintrat; ohne dass ein Ruhe-
unkt verstattet wird, schliessen sich jetzt die Reihen in con-
inuirlicher Folge zu einem Systeme an einander, ein Abbild der
themlosen Hast, mit der die Streitenden die Geschosse ihres
ungengefechtes gegen einander schleudern. Doch trotz des

---

*) Nach der sechsten Hypothesis der Wolken: ὅπου ὁ δίκαιος λόγος
ρὸς τὸν ἄδικον λαλεῖ. Vgl. Teuffel im Philologus 1855 S. 339. — Dadurch,
ass die zweite Bearbeitung diese syntagmatische Parthie hinzufügte, haben
ie Wolken ausser dem aus der ersten Bearbeitung stammenden Syntagma
345—1453 noch ein zweites Syntagma erhalten. Hierdurch tritt ein fernerer
uffallender Unterschied zwischen der Composition der uns vorliegenden
Volken und der übrigen Stücke des Aristophanes ein, indem alle übrigen
ur ein einziges Syntagma haben (denn Vesp. 333 ist kein Syntagma, da
ich v. 402 das Schlusssystem fehlt).

bewegten Tempos, wodurch sich diese Systeme von denen der Tragödie unterscheiden, geht auch hier der ursprüngliche Charakter der Anapäste nicht verloren, indem sie stets würdiger und sittiger als die entsprechenden iambischen Systeme gehalten sind. Auch die übrigen in anapästischen Tetrametern componirten Parthieen der Komödie schliessen gewöhnlich mit einem Systeme ab. Nub 439, Pax 1320, Thesmoph. 655, Vesp. 725. Vgl. § 13.

III. Das anapästische System als Nachahmung oder Parodie der Tragödie ist an keine bestimmte Stelle des Stückes gebunden, sondern kann überall, wohin es die komische Laune verlegt, einen Platz finden. Entweder wird hier nur im Allgemeinen der tragische Ton angeschlagen, oder es wird eine bestimmte Tragödie parodirt. Thesmoph. 39 parodirt Aristophanes die Versemacherei des Agathon, 776 den Palamedes des Euripides, Thesmoph. 1065 die Andromache, aus welcher Euripides mit Mnesilochus eine ganze Scene aufführt: Aves 209 stellt sich der Wiedehopf in erhaben pathetischer Rede als den verwandelten Tereus dar, indem er auf den Tereus des Sophokles anspielt*); ebenso hört man Lysistrat. 954 in den Klagen des schmerzgeplagten Kinesias, dem die Frau entflohen, die Reminiscenzen an eine Tragödie hindurch klingen**); tragischer Ton herrscht auch Nub. 711 in den Anapästen des von Wanzen zerbissenen Strepsiades. Die in Systemen gehaltenen Gebete der Tragödie, wie sie bei Aeschylus häufig vorkommen, sind Pax 974 und Vesp. 683 nachgebildet; Aves 1743 erinnert an Stellen wie Aeschyl. Supplic. 625, auch die Anapäste Vesp. 1484 haben in einer Tragödie ihr Vorbild***). Ueber das Verhältniss dieser Stellen zu den freien Anapästen der Tragiker s. § 19, 1.

Von den übrigen Vertretern der alten Komödie sind uns nur geringe Reste anapästischer Systeme erhalten, die bei ihrer Abgerissenheit keine Ausbeute darbieten. Bedeutender sind die Fragmente der mittleren Komödie, in welcher die anapästischen Systeme ganz in der Weise eines Pnigos vielfach zu komischen Effektparthieen gebraucht wurden, besonders zu hastiger und fast athemloser Aufzählung der grossen Reichthümer, welche

*) Schol. Av. 211 ff., Av. 100.

**) Auf die Andromeda des Euripides weist Schol. Lysistr. 963.

***) Schol. Vesp. 1482: *Ὀρχούμενος ὁ γέρων παρατραγικεύεται· σχήματος δὲ τοῦ τραγῳδικοῦ.* Vielleicht gab eine Tragödie des Phrynichus das Vorbild. Cf. v. 1490 cum schol.

der athenische Speise- und Gemüsemarkt darbietet. Dergleichen anapästische Speise- und Küchenzettel finden sich Antiphan. fr. inc. 30 M., Anaxandrid. fr. Lycurg., Eubulus fr. Laconist., Ephippus Kydon fr. 1, Peltastes fr. 1, Anaxil. Lyropoios fr. 1; ähnliche Aufzählungen Alexis Olynthia fr. 1, Mnesilochus fr. Hippotrophos. Ein anderes dialogisch vertheiltes und durch einzelne Trimeter unterbrochenes System verspottet das Treiben in der Schule Platos, Epicrat. fr. inc. 1. Ueber die Stellung dieser Systeme im ganzen Stücke lässt sich nichts bestimmen. Aus der neueren Komödie ist nur ein einziges anapästisches System erhalten, Menander Leucad. fr. 1.

C. Die freien anapästischen Systeme.

(Klaganapäste. Anapästische Strophen.)

§ 17.

Allgemeine Bedeutung. Metrische Bildung.

Eine weitere der Tragödie und Komödie gemeinschaftliche Form des anapästischen Metrums ist das freie anapästische System, so genannt, weil sich in ihm die akatalektisch-anapästischen Reihen ebenso wie in dem strengen Systeme ohne Hiatus und Syllaba anceps an einander schliessen, während sich im Uebrigen der metrische Bau von der einfachen Bildung des strengen Systemes weit entfernt. Die freien Systeme der Tragödie sind durchgängig Klaggesänge (*θρῆνοι*, *οἶκτοι*) — wir können sie daher kurz Klaganapäste nennen — und gehören als solche dem systaltischen Ethos an*). Auch die freien Systeme der Komödie tragen im Allgemeinen denselben Charakter, denn wenn ihr Inhalt auch kein klagender ist, so sind sie doch vorwiegend der Ausdruck einer heftig aufgeregten Bewegung, die nicht selten an den Ton der Pyrrhiche anklingt. Hierdurch ist der Unterschied von dem strengen Systeme gegeben, welches als hesychastischer Marschrhythmus gerade den entgegengesetzten Eindruck macht. Die vorwaltenden Reihen sind zwar dieselben wie im strengen Systeme, nämlich die akatalektische Tetrapodie und Dipodie und der Parömiacus, aber

---

*) Gr. Rhythmik[3] S. 257 nach Euklides und Aristides.

einerseits folgen sie in der Anordnung, Auflösung, Zusamm ziehung und Cäsur anderen Bildungsgesetzen, in denen sich bewegte Charakter ausspricht, andrerseits werden sie mit ei Anzahl secundärer Reihen gemischt.

Primäre Reihen (akatalektische Tetrapodie und Dipodie, Parömiacus).

1. Die Auflösung und Zusammenziehung überschrei im freien Systeme die festen Grenzen, durch welche sie in d strengen Systeme beschränkt war. Die Stimmung der Kl anapäste schwankt zwischen den Gegensätzen einer dumpf schwermüthigen Resignation und einer auf die grösste Höhe Leidenschaft gesteigerten Bewegung; jene manifestirt sich in häufigen Anwendung der Zusammenziehung und der dadu entstehenden grossen Zahl von spondeischen Reihen, diese in unbeschränkten Zulassung der Auflösung, deren Wirkung bere Aristides p. 97 mit den Worten bezeichnet: *τῶν δὲ ἐν ἴσῳ λό οἱ μὲν διὰ βραχειῶν γινόμενοι μόνων τάχιστοι καὶ θερμότε καὶ κατεσταλμένοι* Während in den strengen Systemen Längen und Kürzen in einem gleichmässigen Verhältnisse n einander abwechseln, sind in den Klaganapästen oft läng Parthieen von acht bis neun Reihen in lauter Spondeen gehalt ja auch rein spondeische Parömiaci sind eine häufige Form. I Häufung der Auflösungen führt nicht bloss eine grosse Z rein daktylischer Reihen herbei, wie Hippolyt. 1361 *πρόσφο μ' αἴρετε, σύντονα δ' ἕλκετε τὸν κακοδαίμονα καὶ κατάρατο* Soph. Electr. 236: *καὶ τί μέτρον κακότητος ἔφυ; φέρε, | πῶς ἐπὶ τ φθιμένοις ἀμελεῖν καλόν*, sondern auch proceleusmatische Fü und Verbindungen von Daktylen und Anapästen sind an all Stellen, selbst im Parömiacus gestattet: Pers. 130 *ἐπὶ γό κέκλιται* | 932, 2 *κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν* | 5 *κακοφάτιδα βοάν, κα μέλεον ἰάν* | 972 *τάδε σ' ἐπανέρομαι* | 985 *ἕλικες ἕλικες,* Trach. 986 *ὀδύναις; οἴμοι ἐγὼ τλάμων* | Hecub. 62 *λάβετε φέρε πέμπετ' ἀείρετέ μου* | 97 *πέμψατε, δαίμονες, ἱκετεύω* | 145. 20 Hippolyt. 1365 *πάντας ὑπερέχων* (ohne Grund in *ὑπερσχὼν* ve wandelt), Iphig. Aul. 123. 1323 *ὤφελεν ἐλάταν πομπαίαν,* Iph Taur. 231. 232. 213. 215, Ion 149 *δῖναι, νοτερὸν ὕδωρ βάλλ* 883. 905, Troad. 101. 123, Troad. 123. 139 *σκηναῖσιν ἐφεδρ Ἀγαμεμνονίαις* (so ist statt *σκηναῖς* zu schreiben, *σκηναῖς ἐφέδρο* G. Hermann), 177. 194. Noch mehr sind die Auflösungen

en freieren Anapästen der Komödie gehäuft: Av. 327, 1 προεδόμεθ' ἀνόσιά τ' ἐπάθομεν· ὃς γὰρ, Av. 400, 5 καὶ πόθεν ιολον ἐπὶ τίνα τ' ἐπίνοιαν (οι verkürzt), Lysistr. 545 ἔνι φύσις, νι δὲ θράσος, ἔνι δὲ σοφὸν, ἔνι φιλόπολις. Antistrophisch braucht ie Auflösung nicht zu entsprechen.

2. Die Cäsur am Ende der Dipodieen ist zwar wie in den rengen Systemen so auch in den freien die normale Form, aber a die letzteren nicht die Bedeutung des Marschrhythmus haben, so ann auch die Cäsur, welche eben die einzelnen Glieder des Marschktes in markirender Weise hervorheben und von einander sonrn soll, leichter unterlassen werden. Dieser Unterschied tritt am eisten bei Euripides hervor, der die Cäsur in den strengen Syemen ohne Ausnahme eingehalten hat. Hecub. 62. 96 ἀπ' ἐμᾶς ν, ἀπ' ἐ|μᾶς τόδε παιδός. Iph. Aul. 149, II P. ἔσται τάδε. Α. κλῄ|ρων δ' ἐξόρμα. Iph. Taur. 125 πέτρας Εὐξεί|νου ναίοντες. Ion 20 ἔρνεα φοίνι|κα παρ' ἁβροκόμαν. Iph. Aul. 149. Soph. Electr. 1 ὅσα τὸν δύστη|νον ἐμὸν θρηνῶ. 196. 3 ὅτε οἱ παγχάλ|κων ταία. 239, 1 ἐν τίνι τοῦτ' ἔ|βλαστ' ἀνθρώπων.

3. Der Hiatus und die mittelzeitige Arsis am Ende der ipodie, die in den strengen Marschanapästen ausgeschlossen ar, kann in den freien anapästischen Systemen zugelassen wern, da der monodische Gesang ohne Marschbewegung bei seinem idenschaftlich erregten Rhythmus leichter eine Pause verstattet.) z. B. Ion 167. 175. 886. 911. Iph. Taur. 125. 230. 231.

4. Der Parömiacus dient nicht bloss als Abschluss des ystemes, sondern kann auch als selbständiger Vers sowohl vor s nach einem Systeme seine Stelle finden, oft in mehrmaliger Viederholung hinter einander, wie andererseits das System auch it einem akatalektischen Dimeter anstatt des Parömiacus ausuten kann.

Secundäre Reihen.

Die Einmischung secundärer Reihen dient dazu den bewegten harakter der freien Anapäste zu steigern, während sie von n im hesychastischen Tropos gehaltenen strengen Systemen usgeschlossen blieb.

1. Secundäre anapästische Reihen. Am häufigsten ; die akatalektische und katalektische Tripodie (Prosodiakos). rs. 966 Σαλαμινιάσι στυφέλου, Iphig. Taur. 135. 136. 154 ιοι φροῦδος γέννα (nicht οἱμοιμοῖ). 193. Iphig. Taur. 213

ἔτεκεν, ἔτρεφεν, εὐκταίαν. Pers. 962 ὀλοοὺς ἀπέλειπον ff. Iphig. Taur. 126. 127. 150. Ion 150 ὅσιος ἀπ' εὐνᾶς ὤν. 178. 892. 903. 908. Wo der katalektische Prosodiakos aus lauter Längen besteht, ist er metrisch dem Dochmius gleich und der Rhythmus oft nicht sicher zu bestimmen. — Seltener ist die katalektische Dipodie, welche rhythmisch der akatalektischen gleich steht und mit dem Ionicus, dem sie metrisch gleich ist, nichts zu thun hat. Thesmoph. 1069 δι' Ὀλύμπου. Alcest. 106 τί τόδ' αὐδᾷς; 133 βασιλεῦσιν.

2. Alloiometrische Reihen bilden oft die Schlusspartheie freier Systeme, doch werden sie auch einzeln unter die anapästischen Reihen eingemischt. Am häufigsten sind Dochmien oder Bacchien und die im tragischen Stile mit Synkope gebildeten Iamben und Trochäen, seltener daktylische und logaödisch-glykoneische Reihen. Den genaueren Nachweis gibt § 18 bei der Aufzählung der einzelnen anapästischen Monodieen.

§ 18.

Die Klaganapäste und die freien Systeme der Tragödie.

Die Klaganapäste finden sich bereits in dem ältesten erhaltenen Drama, den Persern, und sind stets ein beliebtes Metrum der Tragödie geblieben. Sie werden entweder als Chorikon oder als Threnos, d. h. im Wechselgesange zwischen dem Chor und einem Schauspieler, oder als einfaches Monodikon*) oder als monodisches Amoibaion vorgetragen. Im ersteren Falle sind sie antistrophisch gebildet, im zweiten und dritten alloiostrophisch**). Die antistrophischen Chorika finden sich nur bei Aeschylus, auch die antistrophischen Threnen gehören nur den früheren Dramen an und lassen sich nur im Schlusse der Perser und in der Parodos der Sophokleischen Elektra und der Troades nachweisen. Später tritt diese Form zurück und es werden nur alloiostrophische Monodieen gebildet. — Wie in der metrischen Bildung und Composition, so unterscheiden sich die verschiedenen Arten der tragischen Anapäste auch in der Tonart. Während nämlich die hesychastischen Marschanapäste des Chores in dorischer Ton-

*) Vgl. Thesmoph. 1077: ἐασόν με μονῳδῆσαι.

**) Aristot. probl. 19, 15: τὰ μὲν ἀπὸ τῆς σκηνῆς οὐκ ἀντίστροφα, τὰ δὲ τοῦ χοροῦ ἀντίστροφα.

art gesungen wurden*), waren die anapästischen Threnen, wie die Threnen überhaupt, in lydischer Tonart gesetzt, worauf auch Aeschylus Pers. 936 mit den Worten *κακομέλετον ἰὰν Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος* hindeutet; die anapästischen Monodieen dagegen hatten ionische Harmonie, denn wie Aristotel. Problem. 19, 48 und 30 bezeugt, war das Aeolische oder *ὑποδωριστὶ* und das Ionische oder *ὑποφρυγιστὶ***) die eigentliche Tonart in den Monodieen *ἀπὸ σκηνῆς*, von beiden Tonarten eignet sich aber die feurige äolische ebenso wenig für die melancholischen Klaganapäste wie ihrem Ethos die ionische entspricht, die von Plutarch als *ἐκλελυμένη*, von Pratinas als *ἀνειμένη*, von Plato als *μαλακὴ* und *χαλαρὰ* bezeichnet wird und von der Heraklides Pontikus sagt: *οὔτ' ἀνθηρὸν οὐδὲ ἱλαρόν ἐστι, διὸ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προσφιλὴς ἡ ἁρμονία****). Auch für das gewaltsame Anstürmen der Empfindungen, welches oft in den anapästischen Klagmonodien hervortritt, ist die ionische oder hypophrygische Harmonie völlig geeignet, da ihr nach Aristoteles a. a. O. zugleich ein *πρακτικὸν ἦθος* eigenthümlich ist†). — Uebrigens dürfte die Vermuthung nicht fern liegen, dass die Klaganapäste keine originäre Bildung der Tragödie, sondern von ihr aus der älteren Lyrik, namentlich der Aulodik des Olympos entlehnt seien, die, wie wir wissen, sich auch sonst des anapästischen Maasses bediente und auch für andere tragische Metra die Quelle war. So erklärt es sich am leichtesten, wie Euripides im Ion dasselbe Metrum, welches sonst nur zu Klagen dient, für einen feierlichen Tempelgesang gebrauchen konnte. Auf einen ähnlichen Ursprung weist auch der Mystenchor der Frösche hin, in welchem Aristophanes nicht minder wie in den dort vorausgehenden Ionici ein bekanntes Vorbild in Ton und Stil copirt zu haben scheint.

---

*) Die Melodieen des tragischen Chores sind nur die dorische, die weinerliche mixolydische und die bakchisch-ekstatische phrygische, Aristot. Probl. 19, 48. 30. Plut. de mus. 17; es versteht sich von selber, dass von diesen dreien für die Marschanapäste des Chores nur die dorische passt.

**) Die Identität des Aeolischen und *ὑποδωριστὶ* bezeugt Heraclid. Pontic. ap. Athen. 14, 624, die Identität des Ionischen und *ὑποφρυγιστὶ* ist von Boeckh de metr. Pind. p. 225 nachgewiesen.

***) Plut. l. l. Pratinas fr. 5, Bergk P. L.[4] III, 560. Plato rep. 3, 398e. Heraclid. l. l.

†) Deshalb von Plato l. l. auch *ξυμποτικὴ* genannt.

Aeschylus.

Schlussthrenos der Perser. Die beim Eintritt des Xerxes vorgetragenen Systeme gehen in freiere Anapäste des Chorführers aus, indem dieselben mit einer proceleusmatischen akatalektischen Tetrapodie (930) abschliessen; ausserdem ist die drittletzte Reihe ein Prosodiakos *αἰαῖ κεδνᾶς ἀλκᾶς*, wenn hier nicht etwa *αἰαῖ αἰαῖ* zu lesen ist. Dann folgen drei threnodische Strophenpaare:

α′ 932—939 = 940—948.

Ξ. *ὅδ' ἐγών, οἰοῖ, αἰακτὸς*
μέλεος γέννᾳ γᾷ τε πατρῴᾳ
κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν.
Χ. *πρόσφθογγόν σοι νόστου τοίαν*
5 *κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰὰν*
Μαριανδυνοῦ θρηνητῆρος
πέμψω [πέμψω] πολύδακρυν ἰαχάν.

Die Strophe besteht nur aus den primären Reihen, s. J. Oberdick und Weil ad h. l. V. 7 ist das zweite *πέμψω* zu streichen und in der Antistr. mit Weil *κλάγξω δ' ἀρίδακρυν ἀϋτάν* zu schreiben. V. 4 Paley *τοίαν* statt *τὰν* und in der Antistr. *κἀγὼ* statt *καί*; endlich Hermann v. 943 *πάνδυρτος* statt *πανόδυρτος* und 946 statt *πόλεως* Hirschfelder *πόλεος*.

β′ 949—961 = 962=972.

Ξ. *Ἰάνων γὰρ ἀπηύρα,*
Ἰάνων ναύφαρκτος
Ἄρης ἑτεραλκὴς
νυχίαν πλάκα κερσάμενος
5 *δυσδαίμονά τ' ἀκτάν.*
Χ. *οἰοιοῖ βόα καὶ πάντ' ἐκπεύθου.*
ποῦ δὲ φίλων ἄλλος ὄχλος,
ποῦ δέ σοι παραστάται,
οἷος ἦν Φαρανδάκης,
10 *Σούσας, Πελάγων,*
Δοτάμας ἠδ' Ἀγδαβάτας, Ψάμμις.
Σουσισκάνης τ' Ἀγβάτανα λιπών.

Xerxes singt fünf Tripodieen, wovon nur die vorletzte akatalektisch ist. Der Hiatus und die kurze Endsilbe ist legitim. V. 2 und 3 dürfen nicht mit Hermann zu einer katalektischen Pentapodie vereinigt werden, die in den freien Systemen nirgends vorkommt. Von den Reihen des Chores ist nur v. 7 eine Tripodie; v. 8 u. 9 sind zwei trochäische Tetrapodieen eingemischt. V. 6 dochmisch

und v. 7 choriambisch zu lesen ist unstatthaft, beide sind anapästisch, βόα einsilbig wie v. 1054. Die Schlussdipodie braucht nicht wegen des antistrophischen τάδε σ' ἐπανέρομαι in τὰ Βάτανα προλιπὼν verändert zu werden, denn eine Responsion der Silben findet auch sonst nicht immer statt, vgl. 932, 2.

γ' 973—987 = 988—1001.

Ξ. ἰὼ ἰώ μοι,
τὰς ὠγυγίους κατιδόντες
στυγνὰς Ἀθάνας
πάντες ἑνὶ πιτύλῳ,
5 ἐὴ ἐή,
τλάμονες ἀσπαίρουσι χέρσῳ.

⏑ ⏑́ ⏑ — —
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏓
⏑ —́ ⏑ — —
— ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ —
5 ⏑ —́ ⏑ —
—́ ⏑⏑ — — — ⏑ — —

Die Klagen des Xerxes erreichen den höchsten Grad der Heftigkeit, daher fast lauter kurz abgerissene alloiometrische Reihen. Der darauf folgende ruhiger gehaltene Gesang des Chores bewegt sich wieder in anapästischen Reihen, und erst in den beiden Schlussreihen stimmt er denselben Ton wie Xerxes an:

13 Πέρσαις ἀγανοῖς ⏓ —́ ⏑ — ⏓
κακὰ πρόκακα λέγεις. ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ —

Chorikon in der Exodos der Choephoren 1007 und 1018, je drei Reihen mit eingeschobenen αἰαῖ (αἰαῖ). Da es Chorgesang ist, so muss für beide Stellen antistrophische Responsion hergestellt werden.

1007: αἰαῖ (αἰαῖ) μελέων ἔργων· | στυγερῷ θανάτῳ διεπράχθης.
αἰαῖ (αἰαῖ),
μίμνοντι δὲ καὶ πάθος ἀνθεῖ.

Die freiere Form zeigt sich hier bloss in der Anordnung der Parömiaci.

Chorikon im dritten Epeisodion der Perser 694—696 = 700—702 besteht analog dem vorausgehenden nur aus drei Reihen; die beiden ersten sind keine Ionici, sondern Prosodiakoi mit aufgelöster zweiter Arsis:

σέβομαι μὲν προσιδέσθαι, ⏑⏑ —̋ — ⏑́⏑ — —́
σέβομαι δ' ἀντία λέξαι ⏑⏑ —̋ — ⏑́⏑ — —́
σέθεν ἀρχαίῳ περὶ τάρβει. ⏑⏑ —̋ — —́ ⏑⏑ —́ —

Endlich gehört hierher von Aeschylus noch der Refrai
Supplic. 162 am Ende einer trochäischen Strophe, s. II, 2. A.

Sophokles.

Der threnodischen Parodos der Elektra gehen freie anapä
stische Systeme der Elektra voraus (86), die sich jedoch von
der strengen Form nur durch die unmittelbare Aufeinanderfolg
spondeischer Parömiaci unterscheiden:

ὦ φάος ἁγνὸν καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἀὴρ, ὥς μοι πολλὰς μὲν θρήνων
ᾠδὰς,
πολλὰς δ' ἀντήρεις ᾔσθου.

Dieselbe Verbindung wird v. 102 wiederholt. Der antistrophischen
Responsion, die sich hier ungesucht aufdrängt, steht nur ent
gegen:

v. 99. *σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει·*
116. *φόνον ἡμετέρου,*

Dem Gedanken, dass die den anapästischen Systemen bei-
gemischten selbständigen Dipodieen nicht als selbständige Reihen
von zwei Takten anzusehen, sondern durch eine von der beglei-
tenden Instrumentalmusik ausgefüllte Pause von zwei Takten
zu Tetrapodieen erweitert worden wären, widerspricht an vielen
Stellen der Sinn und die sprachliche Struktur, die durch eine
unmotivirte Pause im Zeitbetrage von zwei ganzen Anapästen
arg verletzt werden würde. Die Annahme einer Lücke halten
wir nicht für gerechtfertigt, dagegen können die Worte *φονίῳ
πελέκει* sehr wohl wegfallen, wodurch die antistrophische Re-
sponsion vollständig hergestellt wird. S. Gleditsch Cantica S. 36.
— Von dem Threnos selber ist das dritte Strophenpaar und die
Epodos anapästisch.

γ' 193—202. 203—220.

Die 7 anapästischen Reihen des Chores schliessen v. 200
mit einem Ithyphallicus *ἣν ὁ ταῦτα πράσσων* ab; an die darauf
folgenden 4 Reihen der Elektra reiht sich eine mit einem Doch-
mius beginnende, grösstentheils alloiometrische Gruppe von 6
Versen:

205 *τοὺς ἐμὸς ἴδε πατὴρ*
θανάτους αἰκεῖς διδύμαιν χειροῖν,
αἳ τὸν ἐμὸν εἷλον βίον | πρόδοτον, αἵ μ' ἀπώλεσαν·
209 *οἷς θεὸς ὁ μέγας Ὀλύμπιος | ποίνιμα πάθεα παθεῖν πόροι,*
μηδέ ποτ' ἀγλαΐας ἀποναίατο
τοιάδ' ἀνύσαντες ἔργα.

⏑ ⏕́ ⏕ ⏑ —
⏕ —́ — — ⏕ — — —
— ⏕́ ⏑ — — ⏑ — ⏕́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⏕́ ⏑ ⏕ ⏑ — ⏑ — — ⏕́ ⏑ ⏕ ⏑ — ⏑ —
—́ ⏕ — ⏕ — ⏕ — ⏕
— ⏕́ ⏑ — ⏑ — —

δ' ἐπῳδ. 233—250.

Auf drei spondeische Parömiaci des Chores folgen 7 akatalektische anapästische Tetrapodieen der Elektra, wovon die zwei ersten durchgängig aufgelöste Arsen haben*) in Uebereinstimmung mit dem erregten Inhalt. Die Anapäste schliessen v. 243 mit einem Pherekrateus ab *ὀξυτόνων γόων*, und dann folgt eine alloiometrische Periode:

εἰ γὰρ ὁ μὲν θανὼν γᾶ τε καὶ οὐδὲν ὢν
245 *κείσεται τάλας, οἱ δὲ μὴ πάλιν*
δώσουσ' ἀντιφόνους δίκας,
ἔρροι τ' ἂν αἰδὼς ἁπάν|των τ' εὐσέβεια θνατῶν.

—́ ⏕ — ⏑ — —́ ⏕ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ —
—́ — — ⏕ — ⏑ —
— —́ ⏑ — — ⏑ — | — —́ ⏑ — ⏑ — —

V. 244 ist so wenig dochmisch wie der vorhergehende Vers, sondern besteht aus zwei logaödischen Tripodieen, die rhythmisch den beiden trochäischen Tripodieen des folgenden Verses entsprechen. Das logaödische Metrum kehrt in dem Glykoneus v. 246 wieder. Der Schlussvers enthält zwei iambische Tetrapodieen (die erste synkopirt) nach Analogie von 208 und 209 der vorausgehenden Strophe. S. Gleditsch Cantica S. 46.

Trachin. 971, Klaganapäste des Herakles. V. 986. 987 folgen zwei Parömiaci auf einander, der eine mit einem Daktylus im zweiten, der andere mit einem Spondeus im dritten Fusse**). Von v. 1005 an reiht sich an die Anapäste eine alloiometrische Gruppe mit vorwaltenden daktylischen Hexametern und mesodischer Strophencomposition***): *α β α μεσῳδ. γ β γ*. Die Mesodos 1018—1022 besteht aus fünf Hexametern, die unter den

*) Aber keinen daktylischen, sondern wie die übrigen vorausgehenden und nachfolgenden Reihen anapästischen Rhythmus.

**) S. jedoch Gleditsch Cantica S. 150, welcher durch einige kleine Veränderungen und durch Abscheidung einer *προῳδὸς* und *ἐπῳδὸς* die antistrophische Responsion der anapästischen Systeme herstellt.

***) Seidler de vers. dochm. 311.

Presbys und Hyllos vertheilt sind, das Uebrige wird von He[r]kles vorgetragen. In *στρ.* und *ἀντ. β′* 1006—1017. 1027—10[..] gehen fünf Hexametern zwei anapästische und eine iambisc[he] Reihe voraus:

πᾶ μου ψαύεις; ποῖ κλίνεις; — ⏑́ — — — — —
ἀπολεῖς μ’, ἀπολεῖς. ⏕ –́ ⏕ —
ἀνατέτροφας ὅ τι καὶ μύσῃ. ⏑ ⏕́ ⏑ ⏕ ⏑ — ⏑ –

Um *στρ. β′* schliessen sich *στρ.* und *ἀντ. α′*, aus zwei logaö[di]schen Reihen mit vorausgeschickter Interjektion *αἰαῖ* (*αἰαῖ*) b[e]stehend:

ἐᾶτέ μ’, ἐᾶτέ με δύσμορον εὐνᾶσθαι,
ἐᾶθ’ ὕστατον εὐνᾶσθαι.

⏑ –́ ⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑̄ —
⏑́ . . — ⏑ ⏑ . . ⏑̄ —

Um *ἀντ. β′* schliessen sich *στρ.* und *ἀντ. γ′* aus zwei do[ch]mischen Dimetern:

ὦ παῖ, ποῦ ποτ’ εἶ; τᾷδέ με τᾷδέ με
πρόσλαβε κουφίσας, ἒ ἔ, ἰὼ δαῖμον.

. ⏕́ — ⏑̄ — — ⏕́ — ⏑ ⏑
– ⏕́ — ⏑ — ⏑ ⏕́ — ⏑̄ —

Ob auch Oedip. tyr. 1308—1311 den freien Anapästen zuz[u]zählen ist, lässt sich bei der Verderbtheit des Textes nicht sich[er] entscheiden.

Euripides.

Der Hauptvertreter der freien Anapäste ist Euripides, d[er] sie mit ausserordentlicher Vorliebe in den Monodieen seiner Tr[a]gödieen gebraucht und ihnen hier eine fast noch ausgedehnte[re] Stelle als den daktylischen und iambisch-trochäischen Maasse[n] angewiesen hat, überall aber nach festen durch Ton und Inhal[t] gegebenen Principien. Während er nämlich die kyklischen Dak[ty]tylen und Iambo-Trochäen für bewegtere und affektvollere Situa[ti]tionen wählt und den höchsten Grad des tragischen Pathos i[n] dochmischen Monodieen ausdrückt, gebraucht er die Anapäste vor[]zugsweise für die in einem schwermüthigen und melancholische[n] Tone gehaltenen Parthieen und lässt deshalb die spondeische[n] Formen in ihnen vorherrschen. Nur ein einziges Mal komme[n] sie in einem antistrophisch gebildeten Threnos vor, nämlich i[n] der threnodischen Parodos der Troades, wo zwei anapästisch[e] Strophenpaare auf einander folgen, *α′* 153—175, 176—19[6]

β′ 197—213, 214—229, beide in blossen Primärformen gehalten. V. 173. 174 ist zu lesen: ἰὼ Τροία δύσταν', ἔρρεις mit Auswerfung des zweiten Τροία der Handschriften, v. 161 ist τλάμων zu tilgen. Wie in den anapästischen Threnen des Aeschylus und Sophokles geht auch hier eine anapästische Monodie v. 98 als Proodikon voraus; die scheinbar alloiometrischen Reihen 123. 124. 136 sind bereits zu Anapästen emendirt; v. 125. 126 sind vielleicht als Parömiacus und Dochmius zu lesen:

Ἑλλάδος εὐόρμους αὐλῶν
παιᾶνι στυγνῷ.

Die übrigen anapästischen Monodieen, alle in der Form der ἀπολελυμένα oder ἀλλοιόστροφα, sind folgende:

Alcestis, Parodos 77, die Klaganapäste von den Führern der Halbchöre mesodisch zwischen den einzelnen Strophen gesungen (s. oben S. 156). Dreimal beginnen die Anapäste nach Vollendung der Strophen mit zwei Parömiaci und einer dazwischen stehenden katalektischen Dipodie, welche metrisch mit einem Ionicus a minori übereinkommt:

93 οὐ τᾶν φθιμένης γ' ἐσιώπων.
νέκυς ἤδη.
οὐ δὴ φροῦδός γ' ἐξ οἴκων.
105 καὶ μὴν τόδε κύριον ἦμαρ.
τί τόδ' αὐδᾷς;
ᾧ χρή σφε μολεῖν κατὰ γαίας.
132 πάντα γὰρ ἤδη τετέλεσται
βασιλεῦσιν,
πάντων δὲ θεῶν ἐπὶ βωμοῖς.

Eine antistrophische Responsion aber, die bereits Seidler dochm. p. 81 versucht hat, findet nicht statt.

Hippolyt. 1347. Der erste Theil enthält nur primäre Reihen mit freier Contraction und Auflösung, der zweite ist alloiometrisch gebildet mit Zurückdrängung der Anapäste:

1370 αἰαῖ αἰαῖ·
καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει.
μέθετέ με τάλανα·
καί μοι θάνατος παιὰν ἔλθοι.
προσαπόλλυτέ με
(προσαπ)όλλυτε τὸν δυσδαίμον',
1375 ἀμφιτόμου λόγχας
ἔραμαι διαμοιρᾶσαι,
διά τ' εὐνᾶσαι τὸν ἐμὸν βίοτον.
ὦ πατρὸς ἐμοῦ δύστανος ἀρὰ
μιαιφόνων τε συγγόνων,

1380 *παλαιῶν προγεννητόρων*
ἐξορίζεται κακὸν οὐδὲ μέλλει,
ἔμολέ τ' ἐπ' ἐμὲ τί ποτε τὸν οὐδὲν ὄντ' ἐπαίτιον κακῶν;
ὤ μοί μοι, τί φῶ;
1385 *τῶς ἀπαλλάξω βιοτὰν | τοῦδ' ἀναλγήτου πάθους;*
εἴθε με κοιμίσειεν | τὸν δυσδαίμον' Ἅιδου
μέλαινα νύκτερός τ' ἀνάγκα.

1370 — ´ — —
— ´ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —
⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ Dochmius
— —́ ⏑⏑ — — — — —
⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ⏑
⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ — — — ⏑
1375 — ⏑́⏑ — — — Dochmius
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — — Prosodiacus
⏑ ⏑ ´ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— ´ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —
⏑ ´ ⏑ ⏑ — ⏑ —
1380 ⏑ —́ — ⏑ —́ — ⏑ —́ Bacchien
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑
— —́ — ⏑ — Dochmius
1385 ´ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ´ ⏑ — — — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ —́ — — ″ — ⏑ —́ — Bacchien
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —

V. 1385 sollte man statt des Eupolideums einen synkopir troch. Tetrameter erwarten, etwa *πῶς ἀλλάξω βίον* u. s. V. 1374 haben wir als Parömiacus hergestellt; die Aphär am Schlusse erklärt sich durch den schnell darauf folgen bewegten Dochmius.

Hecub. 59—215 zerfällt in drei Parthieen, die Monodie Hecuba, der Chorführerin und das Amoibaion zwischen Hec und Polyxena. Zweimal sind zwei daktyl. Hexameter ei mischt 74. 75 und 90. 91; zweimal eine daktylische Pe podie mit folgender iambischer Tripodie 167. 168 und 209. einmal eine einzelne iambische Tripodie v. 77, und end mehrere einzelne, meist langsilbige Dochmien 182. 185. 195, sowie vielleicht 200. 201, wo jedoch auch eine Corru vorhanden sein kann.

Ion 144—183. Ueber den abweichenden Inhalt s. S. 159. Der Anfang ist so abzutheilen:

ἀλλ' ἐκπαύσω γὰρ μόχθους
δάφνας οἰκοῖς, χρυσέων δ' ἐκ
τευχέων ῥίψω γαίας παγάν,

ἃν ἀποχεύονται Κασταλίας
δῖναι, νοτερὸν ὕδωρ βάλλων,
ὅσιος ἀπ' εὐνᾶς ὤν.

Die zwei letzten Reihen ein Parömiacus und katal. Prosodiacus, beide proceleusmatisch. V. 154 und 170 wird die Verbindung von einer akatalektischen Tetrapodie und 3 Parömiaci mit vorausgehendem ἔα ἔα wiederholt. Daraus folgt aber noch nicht, dass auch das Folgende antistrophisch hergestellt werden muss, s. Alcest. 77.

Ion 859—922, Monodie der Kreusa. Neben den anapästischen Tripodieen sind als secundäre Reihen eine iambische Tetrapodie mit durchgängiger Auflösung 889 und 900 und ein dochmischer Dimeter 895 eingemischt. 896 ist verdorben.

Iphig. Taur. 123—235, vier Parthieen, amöbäisch von der Chorführerin und Iphigenia gesungen. V. 197. 220 durchgängig aufgelöste iambische Tetrapodieen, v. 231 und 232 zu einem aufgelösten trochäischen Tetrameter zu vereinen:

ὃν ἔλιπον ἐπιμαστίδιον ἔ|τι βρέφος, ἔτι νέον, ἔτι θάλος.
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑

Die vorausgehenden Anapäste sind von v. 226 an in Tetrapodieen, Parömiaci und eine Dipodie (κλαίω σύγγονον) abzutheilen. Zu den anapästischen Tripodieen gehört auch 150 ἰδόμαν ὄψιν ὀνείρων, ebenso 154, wo οἴμοι nicht mit Hermann in οἰμοιμοῖ verändert zu werden braucht. Corrupt ist v. 130, der, um ein Parömiacus zu sein, die vorletzte Länge nicht aufgelöst haben könnte, πόδα παρ|θένιον ὅ|σιον ὁσί|ας; wahrscheinlich ist eine Länge ausgefallen.

Iphig. Aul. 1320—1335, nach vorausgehenden Iambo-Trochäen eine anapästische Parthie aus primären Reihen, die fünf letzten alloiometrisch, v. 1330 ff.

ἢ πολύμοχθον ἄρ' ἦν γένος, ἢ πολύμοχθον
ἁμερίων, τὸ χρεὼν δέ τι δύσποτμον ἀνδράσιν
ἀνευρεῖν, ἰὼ ἰώ,
μεγάλα πάθεα, μεγάλα δ' ἄχεα
Δαναΐδαις τιθεῖσα Τυνδαρὶς κόρα.

—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
⏑ —́ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Zwei daktylische Pentapodieen, zwei iambische Tetrapodieen die eine synkopirt, die andere aufgelöst, und eine trochäisch Hexapodie als Schluss.

Iphig. Aul. prolog. 117—164. Die Parömiaci sind meis spondeisch, fast immer zwei neben einander. Der Inhalt (ei Gespräch zwischen Agamemnon und dem Presbys) passt i keiner Weise zu den freien Anapästen des Euripides, wie auc die sonstige metrische Anordnung des Prologs von der Euripi deischen Technik abweicht.

Klaganapäste in der Form strenger Systeme Medea 9 und Hippolyt 156, dort unmittelbar vor, hier unmittelba nach der Parodos. Hierher auch Prometheus 93.

§ 19.

Freie Systeme der Komödie.

Die freien anapästischen Systeme der Komödie repräsentire vier verschiedene Stilarten.

1. Am häufigsten sind die Parodieen der tragische Klaganapäste. Besonders hat es Aristophanes auf die Parodi Euripideischer Monodieen abgesehen, aber auch Sophokles mus sich Anspielungen gefallen lassen. Wir haben die hierher ge hörigen Stellen bereits oben S. 153 aufgeführt. Eigenthümlic ist es, dass Aristophanes die parodirenden Klaganapäste ge wöhnlich in der der Komödie geläufigeren Form des streng Systems bildet, worin ihm Euripides Medea 96 und Hippoly 156 vorangegangen war, und dass er auch da, wo er frei Anapäste anwendet, sich der Primärformen mit Vermeidung de alloiometrischen Reihen bedient. Nur in der Echoparthie The moph. 1065 kommt auch die katalektisch-anapästische Dipodie vo

2. Anders die freien Anapäste antistrophischer Compositio Ran. 372—376=377—381, die aus lauter spondeischen Reihe bestehen, drei Parömiaci, ein Prosodiakos (v. 3) und eine akata Tetrapodie und Dipodie. Bloss v. 6 der Antistrophe ist in de Eigennamen *Θωρυκίων* eine zweisilbige Thesis statt der Läng zugelassen.

χώρει νυν πᾶς ἀνδρείως
εἰς τοὺς εὐανθεῖς κόλπους
λειμώνων ἐγκρούων
κἀπισκώπτων
καὶ παίζων καὶ χλευάζων.
ἠρίστηται δ᾽ ἐξαρκούντως.

kann kein Zweifel sein, dass uns hier die Nachbildung eines
›sodions aus der Demetrischen Cultuspoesie vorliegt. Aristo-
ınes selber nennt dies Processionslied eine ὕμνων ἰδέα (382)
l sagt: ὑμεῖς δ' ἀνεγείρετε μολπὴν καὶ παννυχίδας τὰς ἡμετέ-
, αἳ τῇδε πρέπουσιν ἑορτῇ (370). Bereits oben bemerkten
, dass wir den Ursprung der freien Systeme wahrschein-
ı in der aulodischen Nomenpoesie zu suchen hätten, in der
rohl Prosodien wie Klaggesänge vorkamen, und stellten die
liegende Stelle mit dem Tempelgesange im Ion 112 zusammen.
Einen ähnlichen metrischen Bau (Paroimiakoi und Prosodiakoi
spondeischem Auslaut) haben die Anapäste in Epilykos Kora-
:os fr. 2 im spartanischen Dialekt, worüber Bergk Comment.
431.

3. An den Ton der enoplischen Gesänge erinnert der Auf-
zum Kampfe, den Aves 400—405 der Koryphaios an
ıe Schaaren ergehen lässt. Er besteht aus 5 akatal. Tetra-
lieen, die vierte mit einem, die fünfte mit zwei Proceleus-
tici. Der Diphthong in ἐπίνοιαν ist verkürzt.

ἄναγ' ἐς τάξιν πάλιν ἐς ταυτὸν
καὶ τὸν θυμὸν κατάθου κύψας
παρὰ τὴν ὀργὴν ὥσπερ ὁπλίτης·
κἀναπυθώμεθα τούσδε, τίνες ποτὲ
καὶ πόθεν | ἔμολον, ἐ|πὶ τίνα τ' ἐ|πίνοιαν.

Ob aber diese metrische Form in den eigentlichen Emba-
ien vorkam, das lässt sich nicht nachweisen. Wahrscheinlich
ıen wir hier ein Metrum der alten Pyrrhiche vor uns, eines
mpfgesanges, der sich dem Embaterion annähert, aber in
rigeren Rhythmen bewegt. In der Pyrrhiche hatte der in
vorliegenden Strophe wiederholt angewandte Proceleusmaticus
ıe eigentliche Stelle und wurde daher auch Pyrrhichius ge-
ınt*). Auch die systematische Form ist der Pyrrhiche ganz
gemessen, die in ihrer schnellen Bewegung hier keine Pausen
stattet.

4. Ausser den Anapästen, in welchen Aristophanes die
gischen Klaganapäste und die prosodischen und pyrrhichi-
en Gesänge nachahmt, tritt uns bei ihm noch eine Anzahl
pästischer Strophen entgegen, die im Tone wie im metrischen

*) Aristid. 37. Auch der Name προκελευσματικὸς bezieht sich auf
herausfordernden Kampfesruf bei der Pyrrhiche. Plot. 2626. Serv. ad
. 3, 128.

Bau übereinkommen und vielleicht als eine der **Komödie** eige: **thümliche Form** anzusehen sind. Es sind durchweg Chc gesänge in antistrophischer Form, ihren Inhalt charakterisi eine äusserst aufgeregte Stimmung, die in einer sehr komisch Situation hervortritt und durch ihr Pathos die Komik nur no um so stärker hervorhebt. So Lysistr. 476 der gewaltige Zo zwischen Weibern und Greisen, der eben in thatsächliche Han greiflichkeit übergehen will, Aves 327 die Erbitterung des ve rathenen und racheschnaubenden Vögelchors, Thesmoph. 667 d Verfolgung von Euripides' unverschämtem Schwager durch die no unverschämteren Athenerinnen, denen er eben eine als Säuglir vermummte Weinflasche entreisst und von denen er nun mit d grässlichsten Flüchen des Himmels überschüttet wird. Die beweg Stimmung findet in flüchtigen, vielfach aufgelösten Anapäste sowie in zugemischten päonischen und dochmischen Reihen ihre rhythmischen Ausdruck, während das hinzutretende Pathos durc spondeische Anapäste bezeichnet wird. Die Metabole des Rhyth mus entspricht hier genau der von Aristides p. 99 gegebene Darstellung*).

Aves. 327—335 = 343—351 *ἀντιστρ.*

ἰὼ ἰώ,
ἔπαγ', ἔπιθ', ἐπίφερε πολέμιον ὁρμὰν
φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ
περίβαλε περί τε κύκλωσαι·
ὡς δεῖ τώδ' οἰμώζειν ἄμφω
καὶ δοῦναι ῥύγχει φορβάν.
οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν οὔτε νέφος αἰθέριον
οὔτε πολιὸν πέλαγος ἔστιν ὅ τι δέξεται
τώδ' ἀποφυγόντε με.

⏑ –́ ⏑ –
⏖ ⏖́ ⏖ ⏖ ⏖ ⏖ – –
⏖ –́ ⏖ ⏖ – –
⏖ ⏖́ ⏖ ⏖ – -
⏖ –́ – – – – – –
⏖ .–́ – – – – –
-́. ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖
 ́ ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ – ⏑ –
–́ ⏑ ⏖ – ⏑ ⏒

Die Strophe besteht aus einem anapästischen und einem päoni schen Theile. In dem ersten Theile werden zwei Prosodiac

*) Gr. Rhythmik³ S. 234.

r. 2. 3) von zwei Tetrapodieen umschlossen, worauf ein Parö-
iacus folgt. Die rasche, durch Proceleusmatici bezeichnete
lewegung wird durch die den zweiten Theil bildenden Päonen
esteigert. Die flüchtigen Rhythmen wie der Taktwechsel be-
eichnen die unstete Bewegung der Vögel. Ueber die Päonen
. IV, 1.

Aves 1058—1087=1088—1117.

Den durchgängig spondeischen Anapästen (Parömiaci und
)imeter) sind vier päonische Reihen beigemischt. Gr. Rhythmik[1]
. 106 wurden die Anapäste als Päones epibatoi gemessen, doch
ndet die anapästische Messung in der vorausgehenden und nach-
olgenden Strophe, in der ebenfalls Anapäste und Päonen ge-
aischt sind, ihre Analogie. Der Contrast des Inhaltes, wie er
ir. Rhythmik a. a. O. angegeben ist, findet so ebenfalls einen
ntsprechenden Rhythmus.

Lysistr. 476—483=541—548.

ὦ Ζεῦ, τί ποτε χρησόμεθα τοῖσδε τοῖς κνωδάλοις;
οὐ γάρ ἐστ' ἀνεκτ(έ)α τάδ', ἀλλὰ βασανιστέον
τόδε σοι τὸ πάθος
μετ' ἐμοῦ 'σθ' ὅ τι βουλόμεναί ποτε τὴν
Κραναὰν κατέλαβον,
ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον, ἄβατον ἀκρόπολιν,
ἱερὸν τέμενος.

⏓ —́ ⏑ ⏔ — ⏑ ⏑⏑ —́ ⏑ — — ⏑ ..
—́ ⏑ ⏔ — ⏑ ⏑⏑ —́ ⏑ ⏑⏑ — ⏑ —
⏑⏑ —́ ⏑⏑ —
⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —
⏑⏑ ⏔́ ⏑⏑ ⏑⏑
⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑
⏑⏑ — ⏑⏑ ⏓

Die Strophe ist analog der vorausgehenden gebildet, nur dass die Päonen (vier Dimeter, der erste mit mittelzeitiger Anakrusis) voranstehen. V. 2 der Strophe ist nach einem interpolirten Laurentianus in *οὐ γὰρ ἔτ' ἀνεκτ(έ)α* verändert, was aber unnöthig ist, da einem Päon antistrophisch auch ein Ditrochäus respondiren kann (s. IV, 1). V. 6 durchgängige Auflösung der Anapäste. V. 1 Antistr. ist vielleicht zu schreiben *ἐγὼ γὰρ* *ο*ὐ(*πώ*)*ποτε κάμοιμ' ἂν ὀρχουμένη* mit Veränderung von *οὔποτε* n *οὐπώποτε*. Hermann Elem. p. 383 schreibt, eine Responsion er Silben versuchend: *ἐγὼ γὰρ ἔτ' ἂν οὔποτε κάμοιμ' ἂν ὀρχουμένη* und v. 2 *οὔτε γόνατ' ἂν κόπος ἕλοι με καματήριος*.

Thesmoph. 667—686 = 707—725.

Die ganze Gruppe, der dies Strophenpaar angehört, ist folgendermassen angeordnet:

655: Anapäst. Tetrameter: (Aufforderung zur Verfolgung.)	689: Trimeter. (Entwendung der Flasche.)
659: Troch. Tetrameter. (Verfolgung.)	699: Troch. Tetram. m. voraus-gehend. Dochmien. (Neue Verwünschung u. Verfolg.)
667: *στρ.*	707: *ἀντ.*
687: 2 troch. Tetram.	726: 2 troch. Tetram.

Die symmetrische Anordnung ist durchaus aristophaneisch; namentlich erinnern die den Strophen folgenden 2 Tetrameter der Chorführerin an die syntagmatische Form (vgl. § 13). Die Dochmien v. 700 sind durch die neue Situation motivirt; um die Concinnität auch so noch hervortreten zu lassen, ist die Zahl der folgenden Tetrameter geringer als v. 659. Dass die *στρ.* und *ἀντ.* hier in völliger metrischer Responsion stehen müssen, ist ohne Zweifel. Die Verdorbenheit der Handschriften und namentlich die vielfachen Interpolationen in der Antistr. machen die Herstellung der Responsion sehr schwierig. *Στρ.* wie *ἀντ.* zerfällt nach dem Inhalte wie nach den metrischen Bau in zwei Theile. Die erste beginnt anapästisch und endet mit zwei dochmischen Dimetern, dazwischen steht ein einzelner trochäischer Vers:

Ἢν γάρ με λάθῃ δράσας ἀνόσια, | δώσει τε δίκην καὶ πρὸς τούτῳ
τοῖς ἄλλοις ἔσται ἅπασιν
παράδειγμ' ὕβρεως ἀδίκων τ' ἔργων | ἀθέων τε τρόπων· φήσει δ'
εἶναί | τε θεοὺς φανερῶς, δείξει τ' ἤδη
πᾶσιν ἀνθρώποις σεβίζειν δαίμονας,
† *[δικαίως τ' ἐφέποντας] ὅσια καὶ νόμιμα*
μηδομένους ποιεῖν ὅ τι καλῶς ἔχει.

V. 2 der Antistr. würde durch Auswerfung von *φαύλως* vor *ἀποδρὰς* entsprechen: *ὅθεν ἥκεις, ἀποδράς τ' οὐ λέξεις.* V. 3 ist in der Str. ein troch. Trimeter, in der Antistr. ein Tetrameter, vielleicht ist hier *εὔχομαι* Interpolation: *τοῦτο μέντοι μὴ γένοιτο μηδαμῶς. [ἀπεύχομαι].* Der verdorbene Anfang von v. 4 muss ein Dochmius sein wie in der Antistr. *τίς οὖν σοι, τίς ἄν.*

Der zweite Theil ist iambisch, Tetrapodieen und im Anfang ein katal. Trimeter. Auch der letzte Vers ist nicht dochmisch, sondern als akat. iambischer Tetrameter zu messen, in dessen

lreichen Auflösungen (vgl. Aves 851 ff.) sich die Heftigkeit Verwünschungen ausspricht. Vielleicht ist zu lesen:

στρ. ὅτι τὰ παράνομα τά τ' ἀνόσια | θεὸς πάραντ' ἀποτίνεται.
ἀντ. τάχα δέ σε μεταβαλοῦσ' ἐπὶ κα|κὸν ἑτερότροπον ἔχει τύχη.

rgk schreibt:

στρ. θεὸς ὅτι τὰ παράνομα τά τ' ἀνό|σια παραχρῆμ' ἀποτίνεται.
ἀντ. τάχα δὲ μεταβαλοῦσ' ἐπὶ κακὸν ἑ|τερότροπον ἐπέχει τύχη.

Pax 459—472=486—499.

Das Strophenpaar wird bei dem Heraufziehen der Eirene von ı arbeitenden Choreuten mit Trygaios und Hermes gesungen. Anfange sind sie flink und behende, und dem entsprechen proceleusmatischen Anapäste und der Creticus v. 1. 2. Doch ner schwerer und anstrengender wird ihnen die Arbeit, daher vielen Spondeen im weiteren Fortgange der Strophe, die da, wo man sich gegenseitig zu grösserer Raschheit erntert, von reinen Anapästen unterbrochen werden. Das Mem von v. 1 u. 2 ist:

— ◡́◡, ◡◡ ◡◡, — ◡◡, ∞ ◡◡ akat. anap. Dimeter,
— ‿́ ◡ — — ◡ kat. kret. Dimeter m. Anakrusis.

στρ. Ἑ. ὢ εἶα. Χ. εἶα μάλα. Ἑ. ὢ εἶα. Χ. ἔτι μάλα.
Ἑ. ὢ εἶα, ὢ εἶα.
ἀντ. Ἑ. ὢ εἶα. Τ. εἶα μάλα. Ἑ. ὢ εἶα. Τ. [εἶα] νὴ Δία.
μικρόν γε κινοῦμεν.

1 ist εἶα als Pyrrhichius zu lesen; in der Antistr. das letzte : auszuwerfen. Ueber die Anakrusis der kretischen Reihe vgl. en Lysistr. 476.

Endlich gehört hierher Aristoph. Tagenistae fr. 9, wo mehren kretischen Dimetern drei anapästische Dipodieen vorausgehen, n denen jede aus einem Proceleusmaticus und Spondeus besteht:

ἅλις ἀφύης μοι. ◡◡ ◡́◡ — ‿́
παρατέταμαι γὰρ τὰ λιπαρὰ κάπτων. ◡◡ ◡́◡ — ‿́ ◡◡ ◡́◡ — ‿́
ἀλλὰ φέρεθ' ἡπάτων, ἢ καπριδίου νέου u. s. w.

Zweites Buch.

Die einfachen Metra des iambischen Rhythmengeschlechtes.

(Iamben, Trochäen, Ionici.)

---

§ 20.

Iamben und Trochäen. Ihr ethischer Charakter und Ursprung.

Im iambischen oder diplasischen Rhythmengeschlechte sind drei gleiche Zeitmomente zu einem Takte (*πούς* oder *ῥυθμός*) vereint, von denen ein jedes entweder einen oder zwei Chronoi protoi (Moren) enthält. So entsteht ein dreizeitiger (trochäischer und iambischer) und ein sechszeitiger (ionischer) Rhythmus. Die Theorie des letzteren behandelt der vierte Abschnitt*).

Der dreizeitige Rhythmus bildet seiner metrischen Form nach entweder einen zweisilbigen oder dreisilbigen Fuss; im letzteren Falle ist jeder der Chronoi protoi durch eine einzeitige Kürze ausgedrückt, im ersteren sind zwei Chronoi protoi zu einer zweizeitigen Länge vereint. Die zweisilbige (aus Länge und Kürze bestehende) Form ist die häufigste und ursprünglichste. Die Länge ist die Trägerin in der Arsis; da sie den doppelten Zeitumfang der zu ihr gehörenden thetischen Kürze enthält, so wird das ganze Rhythmengeschlecht *γένος διπλάσιον*, *genus duplex* genannt. Die dreisilbige (tribrachische) Form ist ungleich seltener und wird deshalb von den Alten als eine Auflösung (*διαίρεσις*) des zweisilbigen Fusses aufgefasst. Die Anwendung des Tribrachys macht den Rhythmus lebhafter und bewegter, indem durch ihn die Zeit in kleinere, rascher aufeinander folgende Momente zerlegt wird, und dient daher namentlich der dramatischen Poesie als ein wirksames Mittel, um

---

*) Die antike Rhythmik kennt auch einen diplasischen Takt von 12 Moren, den Trochaios semantos und Orthios. S. oben § 2.

n bewegten Charakter des Inhalts auch in der rhythmischen
rm hervortreten zu lassen.

Aehnlich ist die durch die sogenannte *διαφορὰ κατ' ἀντί-
σιν* hervorgebrachte Modifikation des dreizeitigen Rhythmus*).
e rhythmische Reihe kann nämlich mit der Arsis oder mit der
esis beginnen, und so entsteht das trochäische und iambische
aass:

–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑   ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑   ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑

e anlautende Thesis (Anakrusis, Auftakt) gibt dem Rhythmus
heren Schwung und grössere Lebendigkeit, wie dies Aristides
it den Worten ausdrückt: *τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσυχαίτατοι μὲν οἱ
ὸ θέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν, οἱ δὲ ἀπὸ ἄρσεων
φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι***). Dieser Unter-
hied der Iamben und Trochäen liegt in ihrer Anwendung
st überall zu Tage. Ebenso deutlich tritt aber auch der
gensatz hervor, in welchem beide Maasse zu dem daktylisch-
apästischen und päonischen Rhythmen stehen. Die Daktylen
d Anapäste haben einen ruhigen und gleichmässigen, die
ionen einen stürmisch enthusiastischen Charakter, zwischen
iden stehen die Iamben und Trochäen in der Mitte und werden
her als *μέσοι ῥυθμοί* bezeichnet***). Bei dem geringen
ktumfange haben sie von allen Rhythmen den leichtesten und
hendesten Gang, der sich schon in dem Namen *τροχαῖος* aus-
richt, während ihnen die ungerade Zahl der Taktheile und
Ungleichheit zwischen Arsis und Thesis zugleich einen er-
gten und oft dem Pathos sich nähernden Charakter verleiht;
her sind sie vorwiegend das Maass der antiken Orchestik,
l. Aristid. 98: *τῶν δὲ ἐν διπλασίονι γινομένων σχέσει οἱ μὲν
λοῖ τροχαῖοι καὶ ἴαμβοι τάχος τε ἐπιφαίνουσι καί εἰσι θερμοὶ
ὶ ὀρχηστικοί.* Schon der Name *χορεῖος* bezeichnet den Tanz-

---

*) Aristox. rhythm. 300 Mor. = Psell. rhythm. fr. 11. Aristid. mus.
= Mart. Capell. 193. Gr. Rhythm.[3] S. 213.

**) Aristid. 97. Dionys. de comp. 16. Quinct. instit. 9, 4, 91: *Acres
e a brevibus ad longas insurgunt, leniores quae a longis in breves descen-
nt.* Was Aristotel. poet. 4 und rhet. 3, 8 von dem Ethos des Iambus
t, bezieht sich auf den Trimeter im Gegensatze zum troch. Tetrameter
l daktyl. Hexameter, s. § 23.

***) Aristid. 97: *μέσοι δὲ οἱ ἐν τῷ διπλασίονι, ἀνωμαλίας μὲν διὰ τὴν
σότητα μετειληφότες, ὁμαλότητος δὲ διὰ τὸ τῶν ῥυθμῶν ἀκέραιον καὶ
λόγου τὸ ἀπηρτισμένον.*

rhythmus*). Ihren frühesten Gebrauch fanden sie in den hei-
teren Tanzweisen, die bei der Cultusfeier des Dionysos und der
Demeter üblich waren, namentlich in den Liedern der Ernte
und Weinlese, mit denen sich sehr frühzeitig ein orchestisches
Element verband. Wenn auch die bei den Alten übliche Zurück-
führung des Namens Iamben auf die Dienerin der Demeter nicht
als historische Tradition gelten darf**), so zeigt sie doch die
gewiss richtige Ansicht, welche die Griechen selber mit dem
Ursprunge und dem frühesten Gebrauche der Iamben verbanden.
Die Ableitung des Namens von *ἰάπτειν* weist ebenfalls auf die
scherzenden und spottenden Gesänge der demetreisch-dionysischen
Festfeier. Auch der Name Ithyphallicus deutet auf den Ursprung
dieses Metrums aus dem Dionysusculte***). Seinen ersten An-
fängen nach mag das diplasische Rhythmengeschlecht eben so-
weit hinaufreichen als das daktylische, aber ungleich später erst
gelang es ihm, sich zu bestimmt ausgeprägten Formen zu fixiren
und in der Litteratur Eingang zu finden. Denn während den
ruhigen Daktylen und Anapästen in den ernsten Hymnen und
Prosodien, im Epos wie in der älteren Kitharodik und Aulodik
eine ausschliessliche Pflege zu Theil wurde, die durch den ernsten
und gemessenen Charakter dieser Dichtungsarten bedingt war,
blieben die heiteren Lieder des iambischen und trochäischen
Maasses, die der ungezügelt übersprudelnden Freude der Ernte
und Weinlese angehörten, ein Erguss des Augenblicks und wurden
aus dem poetischen Geiste des eigentlichen Volkslebens mit jedem
neuen Feste von neuem geboren. Erst der Ionier Archilochus
war es, der diese Rhythmen aus dem Kreise der demetreisch-
dionysischen Volksfeste hervorzog und daher vielfach als ihr
Erfinder genannt wird†). Der Insel Paros entstammend, wo
jene Culte von Alters her heimisch waren, und selber ein Sänger
dionysischer Festlieder (— noch ist uns aus seinen Iobacchen

*) Schol. Hephaest. 158. Mar. Victor. 2487. Plot. 2625. Diomed. 474.
Besonders wird mit dem Namen *χορεῖος* die aufgelöste Form des Trochäus,
der Tribrachys, bezeichnet.

**) Schol. Hephaest. 157. Draco 162. Tricha 5. Diomed. 473. Plot.
2625. Etymol. magn. s. h. v. Eustath. ad Od. 11, 277. Schol. Nicand. ad
Alexiph. 130. Procl. chrest. 7. Apollod. 1, 5. Hymn. Cer. 195. Anal.
gram. ed. Keil p. 5.

***) S. § 27.

†) Plut. de mus. 28. Mar. Victor. 2585. Atil. Fort. 2692. Hor.
A. P. 79. Ovid. Ib. 521.

Vers erhalten —) führte er die skoptische Poesie, die bis
in als eine geheiligte Licenz an jene Cultuskreise gebunden
, mit ihren volksthümlichen Rhythmen auf den Boden des
alen Lebens hinüber. Von hier aus fand das iambische und
häische Maass in der scherzenden Erotik der Lesbier und
kreons, in den launigen Poesieen des Alkman und selbst in
Nomendichtung der Auloden*) einen leichten Eingang; nur
ernstern chorischen Lyrik bleibt es fortwährend fern**).
gegen eröffnet sich ihm in der Komödie und besonders in der
gödie, die gleich der Archilocheischen Poesie dem Boden der
ysischen Festfeier entsprossten, ein neues, weites Gebiet,
dem ihm ein vielfacher Gebrauch und eine sorgfältige Pflege
Theil wurde.

§ 21.

Iambische und trochäische Reihen. Katalexis. Synkope.

Im iambischen und trochäischen Maasse können zwei bis
hs Füsse zu einem rhythmischen Ganzen d. h. einer einheit-
en Reihe vereint werden. So entstehen fünf rhythmische
hen:

ipodie	— ◡ — ◡	◡ — ◡ —
ripodie	— ◡ — ◡ — ◡	◡ — ◡ — ◡ —
etrapodie	— ◡ — ◡ — ◡ — ◡	◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
entapodie	— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡	◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
exapodie	— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡	◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

diplasische Rhythmengeschlecht ist das einzige, welches die
dehnung zur Hexapodie verstattet, wovon der Grund in dem
ingen Umfange des Einzelfusses beruht; im daktylischen und
nischen Geschlechte, wo der Einzelfuss vier oder fünf Moren
hält, können höchstens fünf Füsse vereint werden; die Hexa-
ie würde eine zu grosse Anzahl Moren enthalten, als dass
se als einheitliche Reihe empfunden werden könnten. Die
ere Erörterung der iambischen und trochäischen Reihen nach

*) Im Olympischen Nomos auf Athene Plut. de mus. 18. Die χορεῖοι
len Metroa Plut. de mus. 29 sind wohl von den Trochäen in den
klomenoi zu verstehen.

**) Es findet sich bei den Vertretern der höheren Lyrik nur da, wo
diese der subjektiven Lyrik annähern, wie in dem trochäischen
ion des Timokreon fr. 8 B. Ueber den Gebrauch im Hyporchema
[, 1 A.

der Theorie der Alten sowie die Gliederung von Haupt
Nebenarsis gibt Westphal Fragm. u. Lehrs. S. 185 und Gr
Rhythm.[3] S. 254, 273, 277. Die Frage, ob auch eine diplasi
Monopodie eine selbständige Reihe bilden kann, beantw
sich in derselben Weise wie bei der anapästischen Monop
vgl. S. 5*).

Je nach dem Umfange und der Gliederung der Reihe
dificirt sich der ethische Charakter des Rhythmus. In
Hexapodie als der ausgedehntesten Reihe hat der iambi
und trochäische Rhythmus den gemessensten und würdevoll
Gang; in der nach dem Verhältnisse des päonischen Geschlec
gegliederten Pentapodie ist er wie dieses**) stürmisch
enthusiastisch, aber voll Kraft und Pathos; die Tetrapodie,
weitem die häufigste Reihe, schreitet leicht und einfach ein
noch leichter und rascher ist die Tripodie, die daher vorz
weise in den phallophorischen Festgesängen gebraucht w
(Ithyphallicus); die Dipodie endlich, von allen Reihen die kürz
und am schnellsten vorüberrauschende, wird nur in rhythmisc
Compositionen von sehr bewegtem Charakter wie als eilen
Abschluss eines Systemes gebraucht.

Die grösste Mannichfaltigkeit erreicht das iambische
trochäische Maass durch die Synkope der Thesis, ein Ges
welches gerade für das diplasische Geschlecht am häufig
angewandt und am schärfsten ausgeprägt ist und ohne de
Beachtung die Einsicht in die einheitliche Composition
kunstreicheren iambischen und trochäischen Strophen, wie
namentlich dem diastaltischen Tropos der Tragödie angehö
verschlossen bleibt. In seiner einfachsten und ältesten F
wird der dreizeitige iambische und trochäische Takt durch z
oder drei Silben ausgedrückt (vergl. S. 174). Auf einer weite
Entwickelungsstufe, deren erste Anfänge sich indess schon
Archilochus zeigen, kann der ganze Takt durch eine ein
Silbe ausgedrückt werden. Diese ist entweder eine zweizeit
Länge, die die Geltung der Arsis hat und neben der die

*) Vgl. Mar. Victor. 2531. — Diese Messung und Terminologie
iambischen und trochäischen Reihen und Verse bei den antiken Metrik
ist dieselbe wie bei den Anapästen, nur dass der Unterschied der
ληκτοι εἰς συλλαβὴν und εἰς δισύλλαβον nicht stattfindet. Die Stel
gesammelt § 1.

**) Aristid. 98.

tige Thesis durch eine gleich grosse Pause (λεῖμμα, ∧) ersetzt rd, oder sie wird durch τονή zu einer dreizeitigen Länge dehnt (χρόνος τρίσημος, ⊔), die zugleich die Arsis und die gende Thesis in sich begreift:

— ◡ δίσημος und χρόνος πρῶτος
◡◡ ◡ drei χρόνοι πρῶτοι
— ∧ δίσημος und λεῖμμα
⊔ τρίσημος.

ie beiden letzten Formen kommen darin überein, dass die hesis nicht durch eine besondere Silbe (μέρος λέξεως) aus-drückt ist. Wir nennen dies daher die Synkope der Thesis. Am ühesten wird die letzte Thesis der trochäischen und iambischen eihe von der Synkope getroffen und hierdurch entsteht die ataléktische Form der Reihe. In der katalektisch-trochäischen eihe wird die auslautende Thesis synkopirt und durch Leimma ler τονή ersetzt, das letztere, wenn die katalektische Reihe hne Wortende mit der folgenden zusammenhängt:

—́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ — ∧
—́ ◡ — ◡ — ◡ ⊔ —́ ◡ — ◡ — ◡ — ∧*),

ı der katalektisch-iambischen Reihe ist die letzte inlautende hesis synkopirt und, da hier keine Pause stattfinden kann, stets urch τονή der vorausgehenden Arsis ersetzt:

◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —́ ◡ — ◡ ⊔ ◡̲

Die tragische Metrik macht aber auch im Inlaute der Reihe on der Unterdrückung der Thesis eine sehr häufige Anwendung. Dieselbe rhythmische Reihe erscheint dadurch in sehr mannich-ichen metrischen Formen (kretisch, iambisch-trochäisch, spon-eisch-trochäisch, antispastisch), z. B.

—́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ∧ ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
—́ ◡ ⊔ — ◡ ⊔ — ◡ — ∧ ◡ —́ ◡ ⊔ — ◡ ⊔ — ◡ —
⊔́ ⊔ — ◡ — ◡ — ◡ — ∧ ◡ ⊔́ ⊔ — ◡ — ◡ — ◡ —

Die genauere Erörterung dieser Formen, sowie die Darlegung es dadurch hervorgebrachten ethischen Charakters s. § 25 ff. Bereits G. Hermann hat hier eine Unterdrückung der Thesis ver-muthet. Die dreizeitige Länge, die als solche niemals auf-elöst werden kann, umfasst stets einen vollen dreizeitigen Fuss.

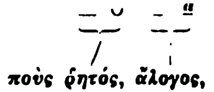
*) Ἀσυνάρτητον nach der Terminologie der alten Metriker. Diesen ichtigen Punkt der antiken Tradition, welcher von Bentley, Hermann id Anderen völlig missverstanden war, hat ausführlich entwickelt West-ıal Griech. Rhythm.³ S. 296.

§ 22.

Iamben und Trochäen mit mittelzeitiger (irrationaler) Thesis.

(Zulassung des Spondeus, Anapäst, Daktylus.)

Eine jede Hauptarsis und jede bedeutungsvoller hervortretende Nebenarsis der Reihe bedarf einer grösseren Intension, da sie nicht bloss über die folgende Thesis, sondern auch über die weniger betonten Arsen hervorgehoben werden soll. Diese Intension bringt eine Remission der Stimme in der jener Arsis unmittelbar vorausgehenden Thesis hervor, auf der die Stimme, gleichsam um grössere Kraft zu gewinnen, sich sammelt. Die Thesis kann sich daher an dieser Stelle verlängern und im Metrum durch eine lange Silbe ausgedrückt werden, dem Rhythmus nach ist sie jedoch nur ein χρόνος ἄλογος (*tempus irrationabile*) von $1\frac{1}{2}$ Moren (χρόνοι πρῶτοι), sie überschreitet das Maass der einzeitigen Kürze, ohne aber den Umfang einer zweizeitigen Länge zu erreichen, sie retardirt den iambischen und trochäischen Takt, ohne den Grundrhythmus aufzuheben. Die rhythmische Theorie der Alten sieht in der Zulassung der irrationalen Länge einen Rhythmenwechsel (μεταβολὴ ἐκ ῥητοῦ sc. ποδὸς εἰς ἄλογον, Aristid. 42),



aber solche Veränderungen im Rhythmus bringen keinen Wechsel des γένος hervor, wie dies Aristides p. 99 ausdrücklich erklärt: αἵ τὸ μὲν εἶδος ταὐτὸ (d. h. dasselbe Rhythmengeschlecht) τηροῦσαι, περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν (d. h. nur um eine halbe More) ποιούμεναι διαφοράν.

Ohne Ausnahme ist die irrationale Thesis vor der Hauptarsis der Reihe zulässig, da diese die grösste Intension erfordert. Sie kann daher im Auslaute jeder trochäischen und im Anlaute jeder iambischen Reihe (im letzteren Falle als Anakrusis) stattfinden, weil hier überall auf die Thesis eine Hauptarsis folgt:

–́ ⏑ – ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏓   ⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   ⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑

Im Inlaute der Reihe tritt dagegen die irrationale Thesis nur vor solchen Arsen ein, deren Gewicht sich über eine Dipodie oder Tripodie erstreckt. Daher kann die Hexapodie im Inlaute

zwei irrationale Thesen enthalten, die Tetrapodie, die Pentapodie und die iambische Tripodie nur eine, die trochäische Tripodie und die Dipodie gar keine:

—″ ⏑ — ⏒ —́ ⏑ — ⏒ —́ ⏑ — ⏒ —″ ⏑ — ⏒ —́ ⏑ — ⏒

⏒ —″ ⏑ — ⏒ —́ ⏑ — ⏒ —́ ⏑ — ⏓ —″ ⏑ — ⏒ —́ ⏑ —

Aber auch vor der eine Dipodie beherrschenden Arsis ist die Irrationalität der Thesis ausgeschlossen, wenn innerhalb der Dipodie ein *χρόνος τρίσημος* stattfindet, also bei allen katalektisch-iambischen Reihen:

⏒ —″ ⏑ — ⏒ —́ ⏑ — ⏑ ⊔ ⏓, aber nicht ⏒ —″ ⏑ — ⏒ —́ ⏑ — ⏒ ⊔ ⏓

Werden die genannten Reihen in entgegengesetzter Weise percutirt, wobei wir die beiden Stellen der höchsten Intension unentschieden lassen, da sie nicht sicher überliefert sind:

— ⏑ —́ ⏒ — ⏑ —́ ⏒ | — ⏑ —́ ⏒ — ⏑ —́ ⏒ — ⏑ —́ ⏒ — ⏑ —́ ⏒ — ⏑ —́ *),

so muss angenommen werden, dass die Stimme in Folge der starken Intension des auf dem zweiten Fusse der Dipodie liegenden Hauptictus gleichsam in Ermattung retardirt und hierdurch die folgende Thesis verlängert; die Ancipität der ersten Thesis im iambischen Trimeter, welcher keine Arsis vorausgeht, hat ihre Analogie an der Ancipität vieler anderen, mit einsilbiger Anakrusis anlautenden Reihen. Die strenge Ordnung der irrationalen Zeiten hat sich im Zusammenhang mit Gesang und Spiel entwickelt; in der blossen Recitation ist das Verhältniss von Haupt- und Nebenarsen gewiss durch die Rücksicht auf die sprachliche Structur und die Betonung einzelner, nach dem Sinne gewichtiger Wörter oft modificirt worden, s. S. 23. Hiernach ist das von den alten Metrikern über die Zulassung des Spondeus aufgestellte Gesetz aufzufassen, dass derselbe im trochäischen Metrum an den geraden Stellen (*κατὰ τὰς ἀρτίας χώρας*, d. h. im zweiten, vierten, sechsten Fusse u. s. w.), im iambischen Metrum an den ungeraden Stellen (*κατὰ τὰς περιττὰς χώρας*, d. h. im ersten, dritten, fünften Fusse u. s. w.) zugelassen werden könne**). Die Alten hatten hier nur die vulgären Metra wie Trimeter, Tetrameter, Dimeter im Auge, aber auch für diese reicht jenes Gesetz nicht aus, da es auf die zweite Dipodie der zweiten Reihe des katalektisch-iambischen Tetrameters nicht ausgedehnt werden kann.

---

*) Für den iambischen Trimeter steht diese Percussion fest, doch kann es fraglich erscheinen, ob sie die einzige war. S. § 27.

**) Hephaest. 17. 19—20. Trich. 256. 262 etc.

Wie im rationalen, so kann auch im irrationalen Trochäu und Iambus die Arsis in zwei Kürzen aufgelöst werden. D Rhythmik hat für alle diese Formen eine genaue Terminologi der irrationale Trochäus (-́ ϖ) heisst *χορεῖος ἄλογος*, der irr tionale Trochäus mit aufgelöster Arsis (◡́◡ ϖ) *χορεῖος ἄλογ τροχαιοειδής*, der irrationale Iambus (ϖ -́) *ὄρθιος*, der irrationa Iambus mit aufgelöster Arsis (ϖ ◡́◡) *χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδή* Die aufgelösten irrationalen Füsse gleichen in ihrer metrische Form dem Anapäst und Daktylus, aber sie stehen im Ictus de Trochäus und Iambus analog und werden eben deshalb *τροχαιοει δής* und *ἰαμβοειδής* genannt*). Es darf nicht befremden, dass di antike Metrik, die nicht den Rhythmus, sondern nur die äusser Silbenbeschaffenheit berücksichtigt, zwischen den aufgelösten irra tionalen Füssen und den Anapästen und Daktylen keinen Unter schied macht, so wenig sie den irrationalen Trochäus und Iambu von dem metrisch gleichen, aber rhythmisch durchaus verschie denen Spondeus unterscheidet. Hephästion p. 19 sagt kurzweg: *τὸ τροχαϊκὸν... δέχεται... κατὰ... τὰς ἀρτίους (χώρας)... καὶ σπον δεῖον καὶ ἀνάπαιστον* und p. 17: *τὸ ἰαμβικὸν δέχεται κατὰ μὲν τὰς περιττὰς χώρας... σπονδεῖον, δάκτυλον.*

Die irrationale Thesis lässt keine Auflösung zu. Unrichtig ist es, wenn die Metriker dies annehmen**). Sie verstehen unte dem *anapaestus* den in den dialogischen Iamben eingemischte kyklischen Anapäst, der aber mit dem irrationalen Iambus nicht zu thun hat und schon deswegen keine Auflösung desselben sei kann, weil er auch an solchen Stellen des Verses vorkommt von welchen der Spondeus bei den Griechen durchaus fern ge halten ist. Das Nähere über den kyklischen Anapäst der iambi schen Verse sowie den kyklischen Daktylus der trochäischen Vers s. § 27. 28. 29.

Um einen besonderen rhythmischen Effekt zu erreiche wird die irrationale Thesis auch bisweilen an solchen Stelle gebraucht, wo keine gewichtigere Nebenarsis folgt, z. B. vor de letzten Arsis der Reihe. Dadurch entstehen die sogenannte

*) Aristox. rhythm. 292. 294. Bacchius 24. 25. Aristid. 39. Boeck Metr. Pind. 41.

**) Iuba apud Rufin. 2711 = 562, 14 K. ex iambi solutione tribrachys , spondei autem solutiones duas, dactylum et anapaestum. Mar. Vict 2525 = 80, 6 K. ex iambo tribrachys, ex spondeo autem soluto dactylus anapaestus creantur. Atil. Fort. 286, 21 K.

chiorrhogischen Reihen, wohin auch die *versus claudi* oder
ἀζοντες gehören. Die retardirende Thesis ist hier völlig un-
ermittelt, da sie nicht durch stärkere Intension einer folgen-
n Arsis bedingt ist; sie bricht daher den energischen Gang
nd die Kraft des Rhythmus in einer für das Gefühl höchst
efremdenden Weise, wie dies der Name ἰσχιοῤῥωγικὸς besagt,
nd eben hierin besteht der Effekt, den der Rhythmopoios erreichen
ill. S. § 23. 27. 33.

Erster Abschnitt.

Trochäen.

A. Trochäen des systaltischen Tropos.

§ 23.

Stichische Formen. Tetrameter.

Die Trochäen haben ihrem flüchtigen Rhythmus gemäss
. S. 174) in der Poesie des bewegten systaltischen Tropos bei
mbographen, bei erotischen und symposischen Dichtern und
der Komödie*) einen ausgedehnten Gebrauch gefunden; von
m hesychastischen Tropos der ernsten Chorlyrik dagegen sind
e ausgeschlossen**), und wo sie dem tragischen (diastaltischen)
ropos dienen, haben sie durch kunstreiche Modificationen des
etrums, die wir § 25 darstellen werden, ihren ursprünglichen
ythmischen Charakter eingebüsst. Die bei weitem häufigste
eihe der systaltischen Trochäen ist die Tetrapodie (Dimeter)
it der für die zweite und vierte Thesis gestatteten Irratio-
litāt***). Wie in dem ältesten daktylischen Metrum zwei Tri-
dieen zum Hexameter vereint sind, so werden im trochäischen
aasse zunächst zwei Tetrapodieen, eine akatalektische und eine
talektische ohne dazwischentretende Pause (Hiatus), doch mit

---

*) Vgl. Gr. Rhythm.[3] S. 257.

**) Von den trochäisch-daktylischen und epitritisch-daktylischen
ophen ist hier ebenso wenig die Rede wie von der Epimixis einzelner
chäischer Reihen.

***) Vgl. S. 182.

Einhaltung der Wortcäsur zu einem einheitlichen Verse, dem katalektisch-trochäischen Tetrameter verbunden

-⁄́⁄́ ◡ — ◡̄ -́ ◡ — ◡̄ | -⁄́⁄́ ◡ — ◡̄ -́ ◡ ◡̆

Der leichte Charakter dieses uralten Verses (s. Allg. Theorie S. 40 u. 49) wird von den Alten oft bezeugt. Am nächsten berührt er sich mit dem Ethos des iambischen Tetrameters, der ihm sowohl im Rhythmus wie im Umfange der beiden Reihen gleichkommt, aber durch seine Anakrusis mehr Lebendigkeit und Energie erhält; der iambische Trimeter übertrifft ihn an Würde und Kraft, da dieser durch die grössere (hexapodische) Ausdehnung der Reihe einen bei weitem gemesseneren Gang einhält als der in leichten tetrapodischen Reihen dahineilende Tetrameter. Wie Dionysius den *ποὺς τροχαῖος* gegenüber dem *ἴαμβος* als *ἀγεννέστερος* bezeichnet, so ist dem Aristoteles der trochäische Tetrameter *κορδακικώτερος*, *σατυρικὸς*, *ὀρχηστικώτερος**), alles Ausdrücke, die den leichten und schwunglosen, für rasche Tänze und weniger ernste, ja lascive Poesie geeigneten Rhythmus bezeichnen. Den Ursprung des Verses aus den ausgelassenen dionysischen Cultusgesängen zeigt noch der Gebrauch bei Archilochus, der in ihm dionysische Lieder gedichtet hat, fr. 77:

ὡς Διωνύσοι' ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
*οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας***).

Häufiger scheint er bei Archilochus, so viel aus den kargen Fragmenten hervorgeht, als Maass der skoptischen Poesie gedient zu haben, was ebenfalls mit jenem Gebrauche bei dionysischen Festzügen zusammenhängt, doch ohne die Energie und die bittere Gereiztheit, die den skoptischen Trimetern eigenthümlich ist; auch für leichte erotische und symposische Poesieen kommt er

*) Dion. comp. verb. 17. Aristot. rhetor. 3, 8. Poet. 4. Mar. Victor. 2530: *aptum festinis narrationibus, est enim et agitatum et volubile.* Anonym. Ambros. Studem. Anecd. Var. I 223 p. 5: *τροχαλὸς ῥυθμός*, überhaupt vom Trochäus.

**) Die Dithyramben gehören zwar dem hesychastischen Tropos an (Gr. Rhythm.[1] S. 192), aber auch sonst stehen ihnen systaltische Rhythmen nicht fern (IV, 1), woraus hervorzugehen scheint, dass der hesychastische Charakter wenigstens nicht immer gewahrt wurde. Ein ähnliches Beispiel gibt Serv. 1819:

Tolle thyrsos, aera pulsa, iam Lyaeus advenit.

bei Archilochus vor und ebenso hat ihn Solon angewandt*). Ob ihn Alkman und Anakreon stichisch gebraucht, muss dahingestellt bleiben. Aus der Poesie der Iambographen ging er in die sicilische Komödie über und zeigt sich als eines der beliebtesten Metra des Epicharm**), weshalb er von den Alten auch *Metrum Epicharmium* genannt wird, Mar. Victor. 2530. Die ältere attische Komödie hat ihn zurückgedrängt und im strengen Anschluss an sein rhythmisches Ethos auf besonders significante Parthieen beschränkt. Vor Allem hat er hier im Epirrhema der Parabase eine feste Stelle; der durchgängig skoptische Inhalt des Epirrhemas zeigt den nahen Zusammenhang, in welchem hier die Tetrameter mit den skoptischen Tetrametern der Iambographen stehen. Sodann ist der Vers ein häufiges Maass der komischen Parodos, wo er die schnelle Bewegung des einziehenden Chores begleitet. Schon die Alten sagen: *ταῦτα δὲ ποιεῖν εἰώθασιν οἱ τῶν δραμάτων ποιηταὶ κωμικοὶ καὶ τραγικοί, ἐπειδὰν δρομαίως εἰσάγωσι τούς χοροὺς, ἵνα ὁ λόγος συντρέχῃ τῷ δράματι****). Ausserdem kommt er auch in dem sich an die Parodos anschliessenden ersten Epeisodion vor: Acharn. 302—334, Vesp. 403—525, Pax 553—560, sowie Thesmophor. 659, 683 ff. und in der Schlussscene der Ecclesiaz. 1155 als Einleitung zu dem darauf folgenden Hyporchema†). Der Vortrag scheint hier überall ein eigentlich melischer zu sein; eine lebhafte Mimik begleitet die raschen Bewegungen des Chores, indem die Trochäen bald als fröhliches Tanzmaass dienen, wie in der Parodos des Friedens bald die eilende Hast der Verfolgung darstellen, wie in den Thesmophoriazusen und Acharn. 204, wozu bereits der Scholiast bemerkt: *γέγραπται δὲ τὸ μέτρον τροχαϊκὸν πρόσφορον τῇ τῶν διωκόντων γερόντων σπουδῇ.* Sehr significant ist die Stelle Pax 552, wo der Vortrag ohne Satzende aus Trimetern in Tetrameter übergeht in genauer Uebereinstimmung mit dem froh bewegten Inhalte:

---

*) Mit jenem Charakter stimmt es überein, dass der Tetrameter bei Archilochus bisweilen auch in Liedern von leidenschaftlich-erregtem Tone gebraucht wurde. Anonym. Ambr. l. l. *Ἀρχίλοχος ἐπὶ τῶν θερμῶν ὑποθέσεων αὐτῷ κέχρηται, ὡς ἐν τῷ*

Ἐρξίῃ, πῇ δηὖτ' ἄνολβος ἀθροΐζεται στρατός.

**) Leopoldus Schmidt, quaest. Epicharmeae Spec. I. Bonn 1846.

***) Schol. ad Acharn. 204.

†) Wegen ihrer Stelle am Schluss wohl schwerlich als Epirrhema aufzufassen.

τὰ γεωργικὰ σκεύη λαβόντας εἰς ἀγρὸν
ὡς τάχιστ' ἄνευ δορατίου καὶ ξίφους κἀκοντίου u. s. w.

In der mittleren und neueren Komödie (und danach bei Plaut und Terenz) ist der trochäische Tetrameter nach dem Trimet das üblichste Metrum, namentlich sind in der mittleren Komöd lange Parthieen darin gehalten, doch lässt sich das Nähere d Gebrauches nicht mehr erkennen.

Auch in dem Satyrdrama und der ebenfalls aus den dion sischen Festgesängen erwachsenen Tragödie bildet der Tetr meter ein häufiges Maass und bewahrt hier seinen systaltisch Tropos*). Wir haben für die Tragödie drei Perioden zu unte scheiden. In der ersten Periode hatte die Tragödie die il angemessenen Rhythmen noch nicht mit voller Sicherheit g wählt und herausgebildet, deshalb hatten die trochäischen Tetr meter auch im Dialog eine vorwaltende Stelle, worüber die g naue Angabe bei Aristot. poet. 4. So bei Phrynichus, der weg des häufigen Gebrauches Erfinder des Tetrameters genannt wird** Die letzten Spuren dieser Anwendung zeigen sich noch in d Persern, wo fast das ganze erste Epeisodion (158 ff. 215 ff.) un ein Theil des dritten (701 ff.) in Trochäen gehalten ist. — In d weiteren Entwickelung der Tragödie wird der Tetrameter aus de Dialoge verdrängt und, wie es scheint, nur melisch vorgetrage ähnlich wie dies in der Aristophaneischen Komödie gegenüber d älteren sicilischen der Fall ist. Sehr selten ist er in den Stück der zweiten Periode (bis etwa Ol. 90 oder 91); er findet sich hi nur in den Schlussparthieen Agam. 1649 (vereinzelt v. 134 46. 47) und Oed. tyr. 1515, wo der bewegte Inhalt der A wendung anapästischer Systeme widerstrebte. In der neuere Tragödie (seit Ol. 91) wird der Gebrauch des Tetrameters wied so häufig, dass wir mit Ausnahme der Trachinierinnen und d Euripideischen Elektra, deren Abfassungszeit ohnehin nicht sich steht, kein Stück aus dieser Zeit besitzen, welches der Tetr meter entbehrte; der Grund davon ist in dem bewegteren Charakt zu suchen, den die Dramen dieser Periode auch sonst im Metru

*) Auch sonst kommt in der Tragödie neben dem tragischen d systaltische Tropos vor, wie in den θρῆνοι und οἶκτοι. Dies ist die μεταβ κατ' ἦθος oder κατὰ τρόπον ῥυθμοποιίας und zwar näher eine μεταβο ἐκ διασταλτικοῦ ἤθους εἰς συσταλτικόν. Euclid. harm. 21, Bacchius 1 Griech. Rhythm.[1] S. 193.

**) Suid. s. v. Φρύνιχος.

ie im Inhalte annehmen. Die Trochäen kommen hier auch in
er Mitte der Tragödien vor und zwar meistens an solchen
tellen, wo die frühere Tragödie anapästische Systeme gebraucht
ätte; fast überall lässt sich eine rasche Bewegung der Schau-
pieler wie Flucht oder Verfolgung und dem entsprechend ein
ehr aufgeregter Ton des Inhaltes nachweisen*) in voller Ueber-
instimmung mit dem ethischen Charakter des Rhythmus, dessen
'lüchtigkeit hier noch durch grössere Häufung der Auflösungen
ınd der kyklischen Daktylen verstärkt wird**).

Je nach dem Gebrauche des Tetrameters in der Lyrik und
len verschiedenen Arten des Dramas unterscheiden die Alten
ine vierfache metrische Form des Tetrameters, das *genus Archi-
ochium, tragicum, comicum, satyricum* (Mar. Victor. 2530), doch
assen die von ihnen gegebenen Unterschiedsmerkmale nicht.
)em dramatischen Tetrameter im Gegensatze zum lyrischen ist
lie häufige Anwendung langer Thesen und aufgelöster Arsen
igenthümlich, dem komischen im Gegensatz zum lyrischen
ınd tragischen die häufige Vernachlässigung der Cäsur, dem
omischen Tetrameter des Epicharm die Zulassung kyklischer
)aktylen.

Die Cäsur vor der zweiten Hauptarsis des Verses***) hält
lie beiden rhythmischen Reihen desselben auch metrisch aus-
inander, Archil. fr. 70:

---

*) Die hierher gehörenden Stellen sind folgende: Philoct. 1402 (*στεί-
χωμεν*), Oed. Col. 886—890 (Theseus eilt zur Hülfe), Troad. 444—468
στεῖχ' ὅπως τάχιστ', Schluss im Monolog der Kassandra), Ion 510—565
Erkennungsscene), 1250—1260 (Kreusa: *πρόσπολοι, διωκόμεσθα θανασίμους
κὶ σφαγάς, ποῖ φύγω δῆτ';*), 1606—1622 (Schluss), Helena 1621—1642 (in
ler Exodos), Hercul. fur. 858—874 (Lyssa), Bacchae 604—641 (Dionysos u.
Bacchantinnen), Phoeniss. 588—637 (Streit der Brüder, Eteokles in eilender
Hast „*ἀνάλωται χρόνος*"), 1335—1339 (der Angelos bringt eilend die Todes-
kunde), Orest. 729—806 (cf. 726 *εἰσορῶ . . . δρόμῳ στείχοντα*), 1506—1534
Verfolgung des Phryx), 1524—1553 (cf. *λεύσσω Μενέλεων ὀξύπουν*), Iphig.
Aul. 317—401 (Streit zwischen Agamemnon u. Menelaos, der beruhigende
Chor redet in Trimetern), 855—916, 1339—1401 (*τί δὲ τέκνον φεύγεις;*),
phig. Taur. 1203—1233.

**) G. Hermann gibt als den Anfang dieser metrischen Neuerungen
l. 89 an, doch sind die früheste der hierher gehörenden Tragödien die
roades (Ol. 91, 1),

***) Aristid. 54: *χαριεστέρα δ' αὐτοῦ τομὴ εἰς τέτταρας* (*τρεῖς* codd.)
οχαίους, ἐπιδέχεται δὲ καὶ τὰς ἄλλας.

τοῖος ἀνθρώποισι θυμός, | Γλαῦκε, Λεπτίνεω πάϊ,
γίγνεται θνητοῖς, ὁκοίην | Ζεὺς ἐπ' ἡμέραν ἄγῃ,
καὶ φρονεῦσι τοῖ', ὁκοίοις | ἐγκυρέωσιν ἔργμασιν.

Von den Lyrikern ist die Cäsur niemals, von den Tragikern nur an zwei Stellen versäumt:

Pers. 165: *ταῦτά μοι διπλῆ μέριμν' ἄ|φραστός ἐστιν ἐν φρεσίν.*
Philoct. 1402: *Ν. εἰ δοκεῖ, στείχωμεν. Φ. ὦ γεν|ναῖον εἰρηκὼς ἔπος.*

Häufiger fehlt sie bei den Komikern, besonders in dem Epirrhema der Parabase.

Innerhalb der einzelnen Reihe haben sich über die Cäsuren keine Normen gebildet, doch wird bei den Iambographen und Tragikern vor der dritten Arsis der zweiten Reihe (also vor der letzten Dipodie) keine Cäsur zugelassen, wenn ihr ein mehrsilbiges Wort mit schliessender Länge vorausgeht, ein Gesetz, von dem sich bei den Tragikern nur eine Ausnahme findet, Helen. 1628: *οἷπερ ἡ δίκη κελεύει μ'· | ἀλλ' ἀφίστασθ' — ἐκποδών* (Porson praef. ad Hecub. 43. Vgl. § 27); die Komiker lassen dasselbe unberücksichtigt.

Die Irrationalität*) (Verlängerung) der Thesis, durch welche die Dipodie ihrer metrischen Form nach zum zweiten Epitrit, der einzelne Fuss zum Spondeus wird (s. S. 180), bewirkt einen retardirenden Gang, der sich bei dem systaltischen Tropos des Tetrameters als Freiheit und Gemächlichkeit des Rhythmus darstellt. Tetrameter mit lauter kurzen Thesen kommen bei den Lyrikern noch einmal so oft vor wie bei den Dramatikern (8:16 der Gesammtzahl). Die Tragiker bilden ihre Tetrameter ebenso oft mit einer als mit zwei langen Thesen, die Lyriker und Aristophanes ziehen die letztere Art vor. Tetrameter mit drei langen Thesen sind bei den Tragikern ebenso selten wie bei den Lyrikern, etwas häufiger bei Aristophanes; bei jenen besteht etwa der siebente, bei diesen der vierte Theil der Gesammtzahl aus ihnen.

Die Auflösung der Arsis**) wird im weiteren Fortgange der Metrik immer weiter ausgedehnt. Bei den Lyrikern ist sie

---

*) Die Berichtigungen im Folgenden gegenüber der ersten und zweiten Auflage verdanken wir den sorgfältigen Untersuchungen von J. Rumpel, der trochäische Tetrameter bei den griechischen Lyrikern und Dramatikern, Philologus 1869, S. 425, denen wir sie meist wörtlich entlehnt haben.

** Genaue statistische Angaben gibt Rumpel a. a. O. S. 428.

noch sehr sparsam, z. B. Solon 33, 2; 35, 1 (erste Arsis), Archil. 76, 2 (dritte); 60, 1; 73 (sechste). Von den Dramatikern findet sie sich bei Sophokles und Aristophanes häufiger als bei Aeschylus, am häufigsten bei Euripides, besonders im Orest und den Phoenissen. Am meisten trifft die Auflösung die erste Arsis der Dipodie, und deshalb begegnet uns der Tribrachys viel öfter als der aufgelöste Spondeus (der Anapäst mit betonter erster Kürze), von welchem sich bei den Lyrikern kein sicheres Beispiel nachweisen lässt. Von der vorletzten Arsis des Verses ist die Auflösung so gut wie ausgeschlossen, sie findet sich hier nur bei Euripides und den Komikern, Phoen. 609, Ion 1253, Equit. 319, Nub. 566. 572, Vesp. 342. 461, Av. 276. 281 (Porson praef. Hecub. XLIV). Die neuere Tragödie und Komödie nimmt auch an dem Wortschluss nach der Arsis eines aufgelösten Fusses keinen Anstoss, Orest. 740: *χρόνιος· ἀλλ' ὅμως τάχιστα κακὸς — ἐφωράθη φίλοις*, während hier die älteren Dichter nur bei sehr eng zusammengehörenden Wörtern (z. B. Präposition und Casus, wie *κατὰ νόμους*) Wortschluss eintreten lassen.

Der kyklische Daktylus*), der in seiner rhythmischen Ausdehnung dem Trochäus gleich steht, scheint erst durch die Anwendung des Tetrameters im Dialog Eingang gefunden zu haben. Am frühesten und häufigsten erscheint er bei Epicharm, z. B. Odyss. 1: *τοῖς Ἐλευσινίοις φυλάσσων δαιμονίως ἀπώλεσα*, während die attischen Dramatiker seine Zulassung wieder beschränken. Aeschylus und Sophokles gestatten ihn nur bei Eigennamen, die sich dem trochäischen Metrum nicht fügen, die späteren Tragödien des Euripides und die Komödie dagegen bei einem jeden Eigennamen, Orest. 1535: *σύγγονόν τ' ἐμὴν Πυλάδην τε τὸν τάδε ξυνδρῶντά μοι*. Iphig. Aul. 355: *χιλίων ἄρχων Πριάμου τε πεδίον ἐμπλήσας δορός*. Nur sehr vereinzelt lässt die attische Komödie bei Wörtern, die keine Eigennamen sind, den Daktylus zu, Acharn. 318: *ὑπὲρ ἐπιξήνου θελήσω τὴν κεφαλὴν ἔχων λέγειν*, Eccles. 1156: *τοῖς γελῶσι δ' ἡδέως, διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ*. Näheres bei v. Wilamowitz, Isyllos S. 8. Wenn sich derartige Daktylen in den Tetrametern des Euripides

*) Hephaest. 21: *τῷ δὲ δακτύλῳ τῷ κατὰ τὰς περιττὰς ἐμπίπτοντι χώρας ἥκιστα οἱ ἰαμβοποιοὶ ἐχρήσαντο ποιηταί, σπανίως δὲ καὶ οἱ τραγικοί, οἱ δὲ κωμικοὶ συνεχῶς*. Hephästion hält den (kyklischen) Daktylus für eine Auflösung des (irrationalen) Spondeus, doch haben beide Füsse nichts mit einander zu thun.

finden, so beruht dies auf Corruption des Textes, wie Phoeniss. 612: *καὶ σὺ μῆτερ; 'E. οὐ θεμιτόν σοι* (*θέμις σοι* oder *ἀθέμιτον*) *μητρὸς ὀνομάζειν κάρα.*

Tetrameter Skazon. Bei den späteren Iambographen seit Hipponax erfuhr der trochäische Tetrameter eine künstliche Veränderung des Rhythmus, indem die letzte Thesis des Verses verlängert wurde:

⏗ ⏑ — ⏓ ⏗ ⏑ — ⏓ | ⏗ ⏑ — ⏓ ⏗ ⏑ —
⏗ ⏑ — ⏓ ⏗ ⏑ — ⏓ | ⏗ ⏑ — ⏓ ⏗ — —

So entsteht der von den Alten *τετράμετρον σκάζον, χωλὸν, claudum*, oder nach seinem Erfinder *Hipponacteum* genannte Vers. Hephaest. 20. Tricha 265. Mar. Victor. 2529. 2575. Atil. Fortun. 2674. Diomed. 508. Serv. 1819. Tzetzes de metr. Anecd. Oxon. Cramer. 3 p. 311, 16. Die rhythmische Bildung und das Ethos ist analog dem Schlusse des choliambischen Trimeters, auf welchen wir verweisen. Der Rhythmus wurde durch die unvermittelte Länge vor der Schlusssilbe absichtlich schlendernd und lahm und hierdurch für die skoptische Poesie des Hipponax und Ananius ein sehr geeignetes Organ, doch trat er hiermit zugleich aus der Reihe der strengen rhythmischen Maasse heraus und näherte sich der prosaischen Rede an. Eben das Letztere war der Grund, weshalb sich die Didaktiker der nachklassischen Zeit, wie Aeschrion, seiner bedienten. Nur wenige Reste sind uns erhalten, Hipponax fr. 78 ff., Anacreon fr. 80, Ananius fr. 5, 1—10, Aeschrion fr. 7. Von der vorletzten Silbe abgesehen, stimmen die Bildungsgesetze völlig mit denen des lyrischen Tetram. troch. überein. Hippon. 79:

καὶ δικάζεσθαι Βίαντος | τοῦ Πριηνέος κρέσσον;

Die Auflösung der Arsis ist ziemlich häufig, Hippon. 83: *λάβετέ μου θαἰμάτια, κόψω Βουπάλου τὸν ὀφθαλμὸν*, Anan. 5, 1: *ἦρι μὲν χρόμιος ἄριστος, ἀνθίας δὲ χειμῶνι*, auch bei folgender Länge, Hippon. fr. 80: *μηδὲ μοιμύλλειν Λεβεδίην ἰσχάδ' ἐκ Καμανδωλοῦ*; die vorletzte Silbe aber gestattet keine Auflösung. Die Schlusssilbe in der ersten Dipodie der zweiten Reihe ist anceps wie im trochäischen Tetrameter, wenn auch die Kürze die häufigere Form ist. Anan. 5, 3: *ἡδὺ δ' ἐσθίειν χιμαίρης φθινοπωρινῆς κρέας*, v. 5: *καὶ κυνῶν αὔτη τόθ' ὥρη καὶ λαγῶν κἀλωπέκων*, v. 8. 9.

Von den übrigen trochäischen Reihen lässt sich bloss die

Tripodie (der Ithyphallicus) in stichischer Composition nachweisen. So scheint Sappho je zwei Tripodieen zu einem Verse verbunden zu haben:

–́ ⏑ – ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏓

fr. 84: *δεῦρο δηὖτε Μοῖσαι,* | *χρύσιον λίποισαι,* Hephaest. p. 56. Mit der trochäischen Hexapodie hat dieser Vers nichts zu thun. Ausserdem verband Sappho die Tetrapodie mit einer folgenden Tripodie zu einem Verse, dem sogenannten brachykatalektischen Tetrameter:

–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑̲

fr. 85: *ἔστι μοι κάλα πάϊς, χρυ|σίοισιν ἀνθέμοισιν* ‖ *ἐμφέρην ἔχοισα μόρφαν* | *Κλῆϊς ἀγαπάτα,* ‖ *ἀντὶ τᾶς ἔγω οὐδὲ Λυδίαν* | *πᾶσαν οὐδ' ἔραννιν* (mit zweimaliger Synizese). Hephaest. 54 misst die zweiten Kola iambisch und zählt diesen Vers wie den vorhergenannten zu den Asynarteten.

Ob die trochäische Hexapodie stichisch gebraucht worden ist, bleibt fraglich. Hephaest. 20 führt aus Archilochus den einzelnen Vers an: *Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδαισάμην,* das sogenannte *ἀκέφαλον ἰαμβικὸν* oder *Archilochium*, Terent. Maur. 2419, Mar. Victor. 2574, Serv. 1819, Tricha 264.

§ 24.

Trochäische Systeme und Strophen der Lyrik und Komödie.

Das trochäische System geht aus dem trochäischen Tetrameter hervor, indem die erste Reihe desselben mehrmals wiederholt wird, und besteht hiernach aus einer Verbindung von mehreren akatalektischen Dimetern und einem katalektischen Dimeter als Schlussreihe, die sich alle ohne Versende an einander reihen, aber meist durch Cäsur von einander gesondert sind. Der Anfang dieser Bildung zeigt sich in der skoptisch-erotischen Poesie des Anakreon, der fr. 75 drei akatalektische und einen katalektisch-trochäischen Dimeter strophisch verbindet, doch wahrscheinlich so, dass je zwei Reihen einen Vers ausmachten (einen akatalektischen und einen katalektischen Tetrameter):

Πῶλε Θρῃκίη, τί δή με | *λοξὸν ὄμμασιν βλέπουσα*
νηλεῶς φεύγεις, δοκέεις δέ μ' | *οὐδὲν εἰδέναι σοφόν;*
ἴσθι τοι, καλῶς μὲν ἄν τοι | *τὸν χαλινὸν ἐμβάλοιμι,*
ἡνίας δ' ἔχων στρέφοιμί σ' | *ἀμφὶ τέρματα δρόμου.*

Der Gebrauch des akatalektischen Tetrameters bei Anakreon wird durch Hephaest. p. 21, Tricha 265 und Servius p. 1820, der diesen Vers *Anacreonteum* nennt, bezeugt. S. Bergk Anacreon p. 206. Die Cäsur des Verses war nicht immer gewahrt, fr. 76. 78. Aehnliche Bildungen scheinen schon bei Alkman vorzukommen, wie aus fr. 68, 69, 70 hervorgeht; eben deshalb wird der akatalektisch-trochäische Dimeter sowohl *Alcmanium* wie *Anacreontium* genannt Serv. 1819. Plotius 2648. Ein wirkliches trochäisches System lässt sich in der Skolienpoesie des Timokreon nachweisen, fr. 8: *Ὤφελέν σ', ὦ τυφλὲ Πλοῦτε, μήτε γῇ μήτ' ἐν θαλάσσῃ μήτ' ἐν ἠπείρῳ φανῆμεν,* ¦ *ἀλλὰ Τάρταρόν τε ναίειν* ¦ *κἀχέροντα· διὰ σὲ γὰρ πάντ'* ¦ *(ἔστ') ἐν ἀνθρώποις κακά.* Die Conjectur *σύμπαντ'* widerspricht dem Metrum. Fraglich ist es, ob Bacchylid. fr. 28 hierher zu rechnen ist, da diese Verse auch einer daktylo-trochäischen Strophe angehören können, vgl. Pratin. fr. 5. s. unten III. 1 A. Wahrscheinlich war das trochäische System in der Lyrik auf die symposische, skoptische und erotische Poesie beschränkt und blieb von der chorischen Lyrik ausgeschlossen.

Wie der trochäische Tetrameter, so hat auch das System in der Komödie Eingang gefunden. Wir haben bei Aristophanes einen doppelten Gebrauch desselben zu unterscheiden, womit zugleich ein Unterschied der metrischen Bildung zusammenhängt. In den früheren Komödien dient es analog dem anapästischen und iambischen Systeme als Abschluss einer in trochäischen Tetrametern gehaltenen Parthie, Equit. 284, Pax 571. 651. 339, Aves 387. Dem ethischen Charakter nach schliesst es sich an die vorausgehenden Tetrameter an, mit denen es in den beiden zuletzt genannten Stellen ohne Satzende verbunden ist, doch wird der Rhythmus durch die continuirliche Aufeinanderfolge der Reihen, die sich ohne Verspause unmittelbar aneinander schliessen, noch bewegter und lebhafter und gibt den vorausgehenden Tetrametern einen effectvollen Abschluss. So ist ein trochäisches System Pax 339. 571 als frohes ausgelassenes Jubellied gebraucht; noch bewegter erscheint es in dem leidenschaftlichen Streite Equit. 284, wo fast durchweg eine jede erste Arsis der Reihe aufgelöst ist, und Aves 387, wo die Auflösung etwa den vierten Theil der Arsen trifft*). Der Vortrag ist überall

---

*) Pax 345 ist *ἰοῦ ἰοῦ* als Auflösung ◡́◡ ◡ —, nicht als Diiambus zu lesen.

nodisch*) oder amöbäisch unter zwei Schauspieler vertheilt. e irrationale Thesis ist fast noch häufiger als im Tetrameter; e eingemischte Dipodie findet sich Pax 344. 579, Wortbrechung ischen zwei Reihen Equit. 301, Pax 339. Ein festes Gesetz es, dass die Tetrameter immer nur mit einem einzigen Systeme schliessen.

In den späteren Komödien des Aristophanes ist der Geauch der trochäischen Schlusssysteme zurückgetreten, dagegen den wir hier trochäische Systeme als Chorlieder in antistroischer Responsion. Dies ist hauptsächlich in den Thesmooriazusen und Ranae der Fall, während in den Chorliedern r früheren Komödien die trochäischen Reihen und Verse stets etabolisch mit Päonen gemischt sind (vgl. IV, 1), mit Aushme von Aves 1470. 1482. 1553. 1694, wo freilich die Trochäen ch nicht in rein-systematischer Form gehalten sind. Eine jede r hierher gehörigen Strophen besteht aus mehreren kleineren stemen, die gewöhnlich nur drei Reihen enthalten und biseilen sogar nur aus zwei Reihen bestehen, in welchem Falle e mit dem trochäischen Tetrameter übereinkommen. So beehen die vier gleichen Strophen Ran. 534. 542. 590. 398, die ter den Chor, Dionysos und Xanthias vertheilt sind, aus je ei Systemen von drei Reihen mit einem Tetrameter als Schluss, an. 1099—1109 aus vier Systemen von 2, 4, 3, 5 Reihen, hesmoph. 459 aus zwei Systemen von 4 und 6 Reihen, worunter wei Dipodien. Die einzelnen Systeme werden meist durch Hiatus nd *Syllaba anceps*, oft auch durch Interpunction von einander etrennt; innerhalb des Systemes aber (also am Ende des akataktischen Dimeters oder Monometers) ist kein Hiatus gestattet, ie Wortbrechung im Ganzen häufiger zugelassen, als in den ben besprochenen trochäischen Schlusssystemen**).

Wie in den freieren Anapästen findet auch in den trochäichen Systemen Epimixis alloiometrischer Reihen am Anfange der Ende der Strophe und ein freierer Gebrauch des katalektichen Dimeters statt, der hier dem Parömiacus ganz analog steht. er katalektische Dimeter fehlt völlig in der erotischen Monodie er Ecclesiazusen 893—899; dreimal hintereinander ist er zu

*) Melisch wurde sicherlich Pax 339 vorgetragen ebenso wie die rausgehenden Tetrameter.

**) Av. 1470. 1474. 1476. 1485. 1486 und sonst.

Anfang Ran. 1370—1377=1482—1490=1491—1499 vor ein trochäischen Tetrameter und einem trochäischen Systeme drei Dimetern und einem schliessenden Ithyphallicus wiederh

μακάριός γ' ἀνὴρ ἔχων
ξύνεσιν ἠκριβωμένην.
πάρα δὲ πολλοῖσιν μαθεῖν·
ὅδε γὰρ εὖ φρονεῖν δοκήσας | πάλιν ἄπεισιν οἴκαδ' αὖ,
ἐπ' ἀγαθῷ μὲν τοῖς πολίταις, | ἐπ' ἀγαθῷ δὲ τοῖς ἑαυτοῦ |
ξυγγενέσι τε καὶ φίλοισι | διὰ τὸ συνετὸς εἶναι.

Ausserdem findet sich als alloiometrische Reihe der Parömiac im Anfange der Strophe Thesmoph. 434—444=520—530 v zwei Systemen von 7 und 5 Reihen*) und der anapästisc akatalektische Dimeter nebst zwei katalektisch-trochäischen Tr metern im Anfange von Ran. 895—904=992—1003 vor d Systemen von 3, 3 und 4 Reihen. Am meisten Abweichu von der Form der legitimen Systeme zeigen die beiden ga ähnlich gebauten trochäischen Strophenpaare der Vögel 14 —1481=1482—1493 und 1553—1564=1694—1705, in den katalektische Dimeter ohne Wortende mit einer folgenden Rei verbunden sind, so dass an diesen Stellen eine dreizeitige Län entsteht, v. 1694: *ἔστι δ' ἐν Φαναῖσι πρὸς τῇ | Κλεψύδρᾳ πα οὖργον ἐγ-|γλωττογαστόρων γένος*, v. 1559: *σφάγι' ἔχων κάμηλ ἀ-|μνόν τιν', ἧς λαιμοὺς τεμών, κᾆθ' | ὥσπερ οὑδυσσεὺς ἀπῆ θε | κᾆτ' ἀνῆλθ' αὐτῷ κάτωθεν | πρὸς τὸ λαῖμα τῆς καμήλο Χαιρεφῶν ἡ νυκτερίς.* Das erste dieser Systeme schliesst m zwei katalektischen Dimetern, das zweite beginnt mit derselb Reihe. Aehnlich v. 1476: *χρήσιμον μὲν οὐδέν, ἄλ-λως δὲ δ λὸν καὶ μέγα* (ein synkopirter troch. Tetrameter). — Die sämm lichen hierher gehörigen Strophen sind frei von der Aufregu und Leidenschaftlichkeit, welche den trochäischen Schlusssystem der früheren Aristophaneischen Stücke und den trochäisch-päo schen und iambischen Strophen eigenthümlich ist, sie zeig vielmehr eine gewisse Behäbigkeit und Gemächlichkeit, die s rhythmisch in der Häufung der retardirenden irrationalen Thes und der im Ganzen nur selten zugelassenen Auflösung der Arsen**

*) Doch ist es fraglich, ob sich diese Strophen antistrophisch e sprechen, vgl. Av. 1470 ff. und 1553 ff.

**) Die Auflösung absichtlich gehäuft Ran. 1105: *ὅ τι περ οὖν ἔχε ἐρίζειν, | λέγετον, ἔπιτον, ἄνα δ' ἔρεσθον | τά τε παλαιὰ καὶ τὰ καιν* Antistrophische Responsion der Auflösung findet nicht statt.

sspricht. Es scheint fast, als ob der Chor mit dem Dichter t geworden sei; an die Stelle des erbitterten Spottes tritt eine halkhafte Gutmüthigkeit, mit der er sich über die gescheuten nschläge und weisen Reden, wie sie von den beiden Tragikern den Ranae und von den Weibern in den Thesmophoriazusen rgebracht werden, höchlichst verwundert, und nur die arge nverschämtheit des Mnesilochus Thesmoph. 520 vermag seinen erger zu erregen. Auch das skoptische Element, welches in n trochäischen Strophen der Vögel, den frühesten und abeichendsten Bildungen dieser Art, hervortritt, sucht sich hinter ner angenommenen Einfältigkeit zu verstecken. Ueberall tritt ier das ἦθος eines πους μαλακώτερος καὶ ἀγενέστερος*) hervor, it dem auch der Ton der verliebten Monodie Ecclesiaz. 893 öllig übereinkommt.

B. Trochäen des tragischen Tropos.

§ 25.

Theorie der trochäischen Strophen der Tragiker.

Die trochäischen Chorlieder der Tragödie (— über den tragihen Tetrameter s. § 23 —) bilden ihrem Ethos und ihrer etrischen Bildung nach einen scharfen Gegensatz zu den Trochäen r subjectiven Lyrik und Komödie. Während die letzteren im schen Tropos systaltikos dahineilen und in ihrer Flüchtigkeit ch wieder eine gewisse Gemächlichkeit und Freiheit des rhythischen Ganges zeigen, die in der Häufigkeit der retardirenden rationalen Thesen hervortritt, gehören die trochäischen Strophen r Tragödie dem diastaltischen oder tragischen Tropos an uclid. harm. 21, Aristid. 30, Gr. Rhyth.[3] S. 257), in welchem h majestätische Erhabenheit und stolzes Pathos, zugleich aber ch ein genaues Festhalten der strengen rhythmischen Verltnisse ausspricht. Daher wird hier einerseits ein würdevoll messenes Tempo eingehalten, andererseits wird durch Veridung der irrationalen Thesen (der Spondeen an den geraden llen) ein scharf ausgeprägter Rhythmus gewahrt, der überall ine Trochäen im strengen dreizeitigen Takte zum Träger . Ausser diesem Unterschiede des Tempos und der Thesen

*) Dionys. comp. verb. 17.

zeigt sich der tragische Tropos in folgenden Bildungsgesetz
1. In den systaltischen Trochäen findet nur am Ende des Ver
oder Systemes eine Katalexis statt, innerhalb desselben a
folgen Arsis und Thesis im leichten, niemals durch eine S
kope oder Pause unterbrochenen Gange aufeinander. In
tragischen Trochäen dagegen lautet nicht bloss fast eine je
Reihe katalektisch aus, sondern auch der Inlaut der Rei
liebt die Synkope der Thesis und mit ihr die *τονή* der vora
gehenden Arsis, wodurch eine grosse Zahl gedehnter dreizeiti
Längen und somit nachdrucksvolle rhythmische Formen herv
gerufen werden. 2. In den flüchtigen Trochäen des systaltisch
Tropos werden nur kurze Reihen, Tetrapodieen und Dipodieen g
braucht, die tragischen Trochäen dagegen vermeiden die eilend
Dipodieen und lassen neben der Tetrapodie auch die Hex
podie als die ausgedehnteste und gewichtigste rhythmisc
Reihe zu. 3. Die sich hierdurch ergebende grosse Mannic
faltigkeit der metrischen Form wird noch durch Epimix
alloiometrischer Reihen erhöht, obgleich diese, um den ei
heitlichen metrischen Grundcharakter der Strophe nicht aufz
heben, nur in beschränkter Weise und nur an bestimmten Stell
zugelassen werden.

So gestalten sich die Trochäen zum Maasse der tragisch
Megaloprepeia und eines erhabenen, bisweilen fast an das Gewal
same sich annähernden Pathos, welches sich namentlich in d
Häufung der synkopirten Formen und der hierdurch hervorg
brachten unvermittelten Aufeinanderfolge zweier Arsen ausspric
Ihr Ethos ist nicht das der Milde und Anmuth und ebenso wen
des bewegten tragischen Schmerzes; sie sind durch einen tief
ergreifenden Ernst charakterisirt, in welchem das Gemüth
stolzer Höhe emporsteigt und sich über dem Treiben des e
lichen Daseins erhaben fühlt. Ueberall sind die trochäisch
Strophen der Tragödie ein Metrum des eigentlichen Chorgesang
während sie der Monodie und dem Threnos gleich fern stehe
Bald spricht sich in ihnen eine tiefe Andacht und vertrauen
Hingabe an die Gottheit und die göttlichen Gesetze des Maas
und der Ordnung aus (wie in den Gebeten in der Parodos d
Agamemnon 160. 176, Supplic. 1063, Choeph. 783. 800. 81
ebenso Ag. 681. 1008), bald tritt der Chor im grollenden Unmu
oder im leidenschaftlichen Zorne dem sündigen Treiben d
Hybris und den Frevelthaten entgegen (Choeph. 585. 603, Eu

321. 354. 490. 508. 526, Supplic. 154), oft ist aber auch das gewaltige Pathos zu einem wehmüthigen Tone herabgestimmt (Agam. 975. 1024, Pers. 114. 126. 548). Nur einmal erscheinen die trochäischen Strophen in einem Segensliede (Eum. 916. 956. 996), aber auch hier klingt der Ton eines furchtbaren Ernstes durch die segnende Milde hindurch, denn die Erinyen sind es, die den Segen spenden. Sehr bezeichnend ist es, dass die tragischen Trochäen das Lieblingsmetrum des Aeschylus sind, bei dem sie in jedem Stücke mit Ausnahme des Prometheus*), am häufigsten aber in den Eumeniden vorkommen, während sie von Sophokles niemals gebildet sind. Bei Euripides finden sie sich in den Phoenissen 239. 638. 676 sowie in der Parodos der Iphigen. Aul. 231. 253. 277, wo indess der Inhalt dem ethischen Charakter des Rhythmus wenig entspricht. — Wir betrachten zunächt die einzelnen Reihen.

Die Tetrapodie.

Die wesentlichste und häufigste Reihe, der Grundtypus in den trochäischen Strophen der Tragiker ist die **katalektisch-trochäische Tetrapodie**; ohne sie kann keine Strophe bestehen. Die Alten nannten sie *ληκύθιον* oder *Εὐριπίδειον* und sahen in ihr den Ausdruck des tragischen Pathos**): Phoen. 239 *νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων | θούριος μολὼν Ἄρης*. Auflösungen der an- und inlautenden Arsis sind bei Aeschylus sehr selten, nur zweimal Eum. 490, 6 *πάθεα προσμένει τοκεῦ-*, Eum. 508, 4***) *ἡ τεκοῦσα νεοπαθής*, häufiger bei Euripides, Phoen. 638, 1. 2. 6. 7. 9, Iphig. Aul. 231, 6; 253, 12. Antistrophische Responsion der Auflösung ist weder bei Aeschylus noch bei Euripides stets beobachtet. — Sehr häufig findet in der katalektisch-trochäischen Tetrapodie eine **Synkope** der Thesis nach der zweiten Arsis statt, wodurch die Reihe metrisch als ein kretischer Dimeter erscheint, Pers.

---

*) Die Trochäen Prometh. 415 folgen anderen Bildungsgesetzen.

**) Philoxenus ap. Atil. Fort. 2704. Hephaest. 20 c. schol. A „*διὰ τὸν βόμβον τὸν τραγικόν.*“ Schol. Pyth. 1. Ran. 1264. Tricha 264. Serv. 1819. Plotius 2648. O. Müller Eumenid. 97. — Auch die Verbindung zwei solcher Reihen zu einem Verse wird *metrum Euripidium* genannt Mar. Victor. 2553, ebenso die synkopirte Form ⏑́ ◡ — — ◡ — ⏑́ ◡ — ◡ — ◡ — Mar. Victor. 2545.

***) Die Reihen aus den unten abgedruckten Strophen citiren wir nach unserer Versabtheilung.

126, 1: *πᾶς γὰρ ἱππηλάτας*. Mit Vorliebe hat Aeschylus di
Formen gebraucht Pers. 126, 2, Suppl. 1063, 3, Agam. 975, 5.
Choeph. 585, 1; 831, 799, 812, Eum. 321, 3. 4. 5. 6. 7; 34
6. 7. 8; 490, 2. 3; 526, 1; 956, 1, bei Euripides findet sich n
Ein Beispiel Phoen. 297 *βαρβάρους βάριδας*. Dem rhythmisch
Werthe nach ist diese Reihe der katalektischen Tetrapodie vo
kommen gleich, da die zweite Länge eine *τρίσημος* ist, also d
Umfang eines ganzen Trochäus umfasst. Die Auflösung ka
nur für die erste und dritte Länge, nicht aber die dreizeiti
zweite stattfinden; bei Aeschylus wird sie des rhythmisch
Effectes wegen in dem Fesselreigen der Eumeniden *στρ. α'* und
gehäuft, wo in drei auf einander folgenden Reihen alles Auflösba
aufgelöst ist, Eum. 321, 6. 7: *ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ*; 347, 6. 7.
ἀνατροπὰς ὅταν Ἄρης. Sonst findet sich die Auflösung n
Choeph. 787: *διὰ δίκας πᾶν ἔπος*, wo antistrophisch eine Läng
entspricht; Hermanns Veränderung *κὰδ δίκαν* ist nicht g
rechtfertigt.

Die akatalektische trochäische Tetrapodie ist so g
wie ausgeschlossen, bei Aeschylus nur Eum. 490, 5: *πολλὰ*
ἔτυμα παιδότρωτα, Septem 352, Agam. 1018, 4; bei Euripid
mit vielen nicht antistrophisch respondirenden Auflösungen i
den Phoenissen: 250, 9 (*καὶ τὸ θεόθεν· οὐ γὰρ ἄδικον*); 63
3. 4. 8 (*καλλιπόταμος ὕδατος ἵνα τε*). 12; 676, 3. — Die Syn
kope kann in den akatalektisch-trochäischen Tetrapodieen sowo
nach zweiter als nach dritter Arsis eintreten:

— ∪ — ∪ — ∪ — ∪̄
a. — ∪ ⊔ — ∪ — ∪̄
b. — ∪ — ∪ ⊔ — ∪̄

Von beiden Formen lassen sich Beispiele nachweisen, die freili
ebenso selten sind wie die nicht synkopirten akatalektisch
Tetrapodieen: a) Iphig. Aul. 253, 6 *ἀμφὶ ναῶν κόρυμβα* | Choep
603, 3 *-θουσα παιδὸς δαφοινὸν* | Eum. 334, 3 *ξυμπέσωσιν μ*
ταιοι b) Eum. 334, 2 *ἐμπέδως ἔχειν θνατῶν*.

Neben den trochäischen werden auch iambische und dal
tylische Tetrapodieen, wenngleich sehr sparsam, zugelass
Daktylische Tetrapodieen lassen sich nur zwei nachweisen: Aga
1001, 9 *πολλά τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλαφής τε καὶ ἐξ ἀλόκ*
ἐπετειᾶν. iambische Tetrapodieen nur: Choeph. 585, 4 *κ*
θουσι καὶ πεδαίχμιοι, Phoen. 638, 15. 16, Iphig. Aul. 253.

Die Hexapodie.

Die Hexapodie wird wie die Tetrapodie vorzugsweise nur katalektisch und nie mit mittelzeitigen Thesen gebraucht. Ohne Anwendung einer Synkope würde sie für die tragische Melik zu einförmig sein, daher nur wenig derartige Beispiele nachzuweisen sind: Septem 351 *ἁρπαγαὶ δὲ διαδρομᾶν ὁμαίμονες*, Septem 355, Iphig. Aul. 293, Phoen. 658, 18. — Durch Synkope verschwindet die Monotonie, die Reihe wird mannichfach und zum melischen Dienst geeignet. Die Anwendung der Synkope ist eine dreifache, nämlich:

```
   ⏊ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
a. ⏊ ∪ ⌞   — ∪ — ∪ — ∪ —
b. ⏊ ∪ — ∪ — ∪ ⌞   — ∪ —
c. ⏊ ∪ ⌞   — ∪ ⌞   — ∪ —
```

a) nach der zweiten Arsis, sehr häufig bei Aeschylus und Eurip. Aesch. Suppl. 154, 6 *μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων*, Pers. 114, 2; 126, 2 (?), Agam. 176, 4 (?), Eumen. 490, 4; 508, 3; 916, 1, Choeph. 783; 801. — b) nach der vierten Arsis, nur in wenigen gesicherten Beispielen: Agam. 681, 2 *μή τις ὄντιν' οὐχ ὁρῶμεν προνοί-*, Choeph. 603, 2. 4 (mit zweiter mittelzeitiger Thesis). — c) nach der zweiten und vierten Arsis zugleich, eine Vereinigung des ersten und zweiten Falles: Choeph. 585, 2 *πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων*, Choeph. 783. Pers. 126, 2 (?). Agam. 176, 4 (?).

Reihen mit gedehntem Spondeus.

Ausser den bisher betrachteten Tetrapodieen und Hexapodieen kommen in den trochäischen Strophen der Tragiker noch andere Reihen vor, die ihrer äussern metrischen Form nach sich sämmtlich als Pentapodieen oder Tripodieen darstellen, dagegen ihrer rhythmischen Geltung nach als Hexapodieen und Tetrapodieen aufgefasst werden müssen. Die Eigenthümlichkeit derselben besteht darin, dass entweder ihr erster oder ihr letzter Fuss ein gedehnter Spondeus ist; im letzteren Falle kann als Versende auch ein Trochäus den Auslaut bilden. Wir betrachten zuerst die spondeisch anlautenden trochäischen Reihen.

Unter den spondeisch anlautenden trochäischen Pentapodieen findet sich nur eine einzige akatalektische in dem Verse Eumen. 916, 2:

τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε | φρούριον θεῶν νέμει,

```
⏊ — — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
```

alle übrigen sind katalektisch, ziemlich häufig bei Aeschyl und noch öfter von Euripides gebraucht: Eumen. 956, 8 παν τιμιώταται θεῶν, Choeph. 603 ἴστω δ' ὅστις οὐχ ὑπόπτερο Pers. 548 νῦν γὰρ δὴ προπᾶσα μὲν στένει, Agam. 176, 2 στά; δ' ἔν θ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας, Agam. 160 Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστὶ εἰ τόδ' αὐ-, Choeph. 805 λύσασθ' αἷμα προσφάτοις δίκαι Phoen. 676, 12 ἐκτήσαντο· πέμπε πυρφόρους, Iphig. Aul. 231, ναῶν δ' εἰς ἀριθμὸν ἤλυθον, ἀντ. 4 παῖς ἦν, Ταλαὸς ὃν τρέφ πατὴρ, 7 ἑξήκοντα ναῦς ὁ Θησέως, 11 εὔσημόν τε φάσμα ναυβ ταις, Iphig. Aul. 253, 2 πεντήκοντα νῆας εἰδόμαν, 3 σημείοισι ἐστολισμένας, 11 ναῦς ἦν Οἰλέως τόκος κλυτὰν, 287 νῆσοι ναυβάταις ἀπροσφόρους. Hierher gehört auch Pers. 114, 2 ὀᾶ Περσικοῦ στρατεύματος, wo in der Interjection ὀᾶ ebenso w in ἒἒ beide Silben verlängert sind. Der Spondeus findet sic auch stets in der Antistrophe gewahrt, weder ein Trochäus, noc eine Auflösung der Länge wird zugelassen, und man ist dab nicht berechtigt, Iphig. Aul. 277 Ἐνιάνων δὲ δώδεκα στόλ statt Αἰνιάνων zu verändern.

Die trochäischen Tripodieen mit spondeische Anlaut sind seltener, eine akatalektische und zwei katalek tische: ⏗ — — ⏑ — ⏑ und ⏗ — — ⏑ — Choeph. 585, 3 ἀνταία βροτοῖσιν, Choeph. 613, 2 ἅτ' ἐχθρῶν ὕπερ, Phoen. 676, 1 Δαμάτηρ θεά.

Die trochäischen Pentapodieen mit spondeische Auslaut sind folgende: Agam. 176, 5 δαιμόνων δέ που χάρ βιαίως. Phoeniss. 239, 10 τᾶς κερασφόρου πέφυκεν Ἰοῦς, ur mit einer Synkope nach der zweiten Arsis: Choeph. 788 ἔλακο ὦ Ζεῦ, σύ νιν φυλάσσοις. Die analog gebildeten trochäische Tripodieen sind: Aesch. Supplic. 168 καὶ τότ' οὐ δικαίοις, 154, ἀρτάναις θανοῦσαι, Pers. 126, 4 πρῶνα κοινὸν αἴας, Eumen. 916, ῥυσίβωμον Ἑλλά-, und mit Synkope nach der zweiten (ähnli wie Choeph. 788 gebildet): Choeph. 603 φροντίσιν δαείς.

Wie den trochäischen Tetrapodieen und Hexapodieen, stehen auch den eben aufgeführten Pentapodieen und Tetrapodie analog gebildete iambische und daktylische Reihen in den tr chäischen Strophen der Tragiker zur Seite. Der trochäisch Pentapodie mit anlautendem Spondeus entspricht eine iambisc Reihe, die sich von ihr nur durch eine vorausgehende Anakru unterscheidet, d. h. eine iambische Pentapodie mit Spo deus an zweiter Stelle:

— — — ◡ — ◡ — ◡ —
◡ — — — ◡ — ◡ — ◡ —

Agam. 176, 7: *βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων.*
Septem 345: *τίν' ἐκ τῶνδ' εἰκάσαι λόγος πάρα.*
Pers. 126, 4: *τὸν ἀμφίζευκτον ἐξαμείψας* (katalektisch).

Der spondeisch auslautenden trochäischen Pentapodie entspricht eine kyklisch-daktylische Pentapodie mit spondeischem Auslaut (als Versende auch mit trochäischem Auslaut), deren Daktylen ebenso wenig wie in der daktylischen Tripodie der Pindarischen Daktylo-Epitriten jemals contrahirt sind, ein Gesetz, welches Hermann in seiner Uebersetzung von Agam. 149 unbeachtet lässt:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — —
— ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — —

Sie findet sich häufig in den trochäischen Strophen des Aeschylus: Agam. 160, 5 *πλὴν Διὸς, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος*, 975, 3 *μαντιπολεῖ δ' ἀκέλευστος ἄμισθος ἀοιδά*, Choeph. 585 *πτηνά τε καὶ πεδοβάμονα κἀνεμοέντων*, Eumen. 956, 3 *ἀνδροτυχεῖς βιότους δότε, κύρι' ἔχοντες*, ebenso Eumen. 347, 1 und 2 und 996, 1.

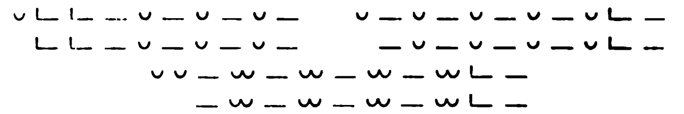
Wir fragen jetzt, was ist die rhythmische Geltung dieses Spondeus, und zwar zunächst des anlautenden? Eine doppelte Auffassung ist möglich. Der Spondeus ist nämlich entweder 1) eine Basis mit irrationeller Thesis wie in der zweiten Reihe des Eupolideum und Kratineum, oder 2) er ist ein *ποὺς παρεκτεταμένος* von dem Umfange einer Dipodie wie der Spondeus am Anfang einer dorischen Reihe, z. B. Py. 1, 3 *πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν*; in unseren trochäischen Strophen würde alsdann die Arsis wie die Thesis des Spondeus ein *χρόνος τρίσημος* je von dem Umfange eines ganzen Trochäus sein. Die zweite Auffassung ist die richtige. Denn 1) es fehlt die Freiheit der Basis, da der Spondeus der trochäischen Strophen niemals mit einem Trochäus vertauscht wird. 2) Jede Länge des Spondeus, sowohl die Arsis wie die Thesis, ist unauflösbar, wie dies mit allen dreizeitigen Längen im Inlaut der Reihe der Fall ist. 3) Die Messung eines Spondeus als Basis kommt sonst nur in solchen trochäischen Reihen vor, die unter Glykoneen oder Logaöden gemischt sind, und ist erst von diesen Reihen her entlehnt. 4) Der analoge Spondeus in den neben den spondeisch-trochäischen Pentapodieen gebrauchten iambischen Reihen, wie *βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων*, ist ein *ποὺς ἑξάσημος* mit dreizeitiger Arsis

und dreizeitiger Thesis. 5) Eurhythmisch respondirt die sp
deisch anlautende trochäische Pentapodie mit der Hexapodie,
Tripodie mit der Tetrapodie Pers. 114, 2, Agam. 176, 3. 4, Choe
585, 3. 4, Choeph. 603, 1. 2, Eumen. 916, 1. 2. Wir haben da
zu messen:

└ └ — ∪ — ∪ — ∪ — ῥυθμ. ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος.
└ └ — ∪ — ῥυθμ. δωδεκάσημος ἴσος.

Auch G. Hermann sieht in dem anlautenden Spondeus der t
chäischen Reihen über das zweizeitige Maass hinaus gedeh
Längen*). Wenn er ihn freilich einen Trochäus semantus ne
so ist dies unrichtig.

Auch die oben angeführten spondeisch **auslautenden** t
chäischen und daktylischen Reihen dürfen nicht als gewöhnli
akatalektische Reihen von 15 oder 9 Moren angesehen werd
da sie in mehreren sicheren Beispielen mit Hexapodieen und Tet
podieen in eurhythmischer Responsion stehen. So Agam. 176, 3
Choeph. 585, 2. 5, Choeph. 603, 1. 2, Eumen. 916, 3; 956, 3.
Hieraus folgt, dass der auslautende Spondeus dasselbe rhythmis
Maass hat wie der anlautende. Wir können diese von der
wöhnlichen abweichende Messung, die auch in den daktylo-epi
tischen Strophen vorkommt (Pyth. 1, 2 ἀρχά), nur durch
Analogie der iambischen und anapästischen Reihen erklären,
welchen die Verlängerung des auslautenden Spondeus durch
rhythmischen Gesetze der Alten gesichert ist. Man verglei



Hiermit ist aber nicht gesagt, dass diese Messung des auslauten
Spondeus bei allen trochäischen Pentapodieen und Tripodi
und bei allen daktylischen Pentapodieen stattfindet. Wir nehn
sie in dem Folgenden nur da an, wo sie durch die Eurhyth
geboten ist, und mögen für die übrigen Fälle keine Entscheidu
abgeben. Das Princip des gedehnten anlautenden und auslaut
den Spondeus ist ein und dasselbe, es ist zugleich dassel
welches überhaupt der Reihe ihre rhythmische Mannichfaltigk
verleiht, das Princip der Synkope. Wir sahen sie in den un

---

*) Hermann ad Aeschyl. Pers. 513. Agam. 149. Anders Böckh in
lect. Berol. 1828, der in dem Spondeus einen irrationalen Trochäus
wie auch Gr. Rhythm. 127 angenommen ist.

und 3 angeführten Reihen nach der zweiten und dritten Arsis
itreten, in den vorliegenden Fällen findet sie nach der ersten,
aften und dritten Arsis statt:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —   — ◡ — ◡ — ◡ —
— ◡ ⊾   — ◡ ⊾   — ◡ —   — ◡ ⊾   — ◡ —
⊾   ⊾   — ◡ — ◡ — ◡ —   ⊾   ⊾   — ◡ —
— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ⊾   —   — ◡ — ◡ ⊾   —

'ir haben hiermit zugleich den Standpunkt für die Auffassung
niger durchweg aus Spondeen bestehenden Reihen ge-
nden, die sich bald mit bald ohne Anakrusis in den trochäischen
rophen der Tragiker finden. Es sind folgende:

Eum. 925: *γαίας ἐξαμβρόξαι*   ⊾́ ⊾ ⊾ ⊾ ⊾ —
Eum. 961: *θεαί τ' ὦ Μοῖραι*   ◡ ⊾́ ⊾ ⊾ —

ier hat eine jede an- und inlautende Arsis eine Synkope der
hesis erfahren und ist dreizeitig zu messen, der erste Vers ist
iher ein *ῥυθμὸς ὀκτωκαιδεκάσημος*, der zweite ein *δωδεκάσημος*,
ie dies die Eurhythmie an diesen Stellen bestätigt.

Die übrigen Reihen der trochäischen Strophen der Tragiker.

Die bisher betrachteten Reihen waren sämmtlich entweder
exapodieen oder Tetrapodieen im trochäischen, selten im iambi-
hen oder kyklisch-daktylischen Maasse, die durch Synkope eine
iannichfache metrische Gestalt angenommen haben. Andere
eihen sind äusserst selten und werden hauptsächlich nur als Ab-
chluss einer Periode angewandt. Dahin gehört die trochäisch-
atalektische Tripodie, nur bei Euripides gebraucht: Iphig.
ul. 231, 5 *καὶ κέρας μὲν ἦν*; 253, 4 *τοῖς δὲ Κάδμος ἦν*; 295
ἰδόμαν λεών*, neben der iambischen Phoen. 638, 10 *Δίρκας
λοηφόρους*; Agam. 1001, 1. Die daktylische Tripodie findet sich
ei Aeschylus, wie die daktylische Tetrapodie mit Contraction der
ulautenden Thesen, sowohl akatalektisch als katalektisch, Eum.
'56, 5. 6 als Mittelpunkt einer Periode viermal hintereinander:

ματροκασιγνῆται, δαίμονες ὀρθονόμοι,
παντὶ δόμῳ μετάκοινοι, παντὶ χρόνῳ δ' ἐπιβριθεῖς.

Eum. 347, 2. 3, Agam. 1001, 3, Pers. 126, 3 *ἀμφοτέρας ἅλιον*,
urhythmisch respondirend mit einer darauf folgenden trochäisch-
katalektischen Tripodie *πρῶνα κοινὸν αἴας*, welche letztere hier-
ach eine wirkliche Tripodie ohne Dehnung des auslautenden
pondeus ist. Anapästische Reihen werden keineswegs be-
ebig den trochäischen Strophen beigemischt, sie kommen nur

in alloiometrischen, mit einer trochäischen Strophe verbunden Perioden vor, wie Aesch. Suppl. 154, 7—11, Agam. 1001, 2 u vereinzelt Phoen. 239, 8 **Φοινίσσα χώρα, φεῦ φεῦ.** Ebenso verh es sich mit den ionischen Reihen Agam. 681, 5. 6. 7. Glyk neische und pherekrateische Reihen endlich kommen n als Epodikon, einmal als Mesodikon vor, zwei Tetrapodieen n Daktylus an erster Stelle Agam. 681, 4, zwei Priapeen Choe| 603, 4. 5, ein erster Pherekrateus Eum. 526, 5, und als Me dikon Suppl. 1063, 2; sodann zwei zweite Pherekrateen als rhy misches Effectmittel Eum. 321, 1. 7. Vielleicht haben die Pherekrateen wie am Schlusse der glykoneischen Strophen ei Dehnung des auslautenden Spondeus oder Trochäus erfahren, an log den spondeisch auslautenden Pentapodieen, doch lässt sich hi über nichts Sicheres bestimmen. Vereinzelt stehen die daktylisch Verse Eum. 526, 2. 4, zu deren sicherer Abtheilung es uns b dem Mangel analog gebildeter Strophen an jeder Norm gebric

Composition der Strophe.

Die meisten trochäischen Strophen der Tragiker zeigen ei einheitliche metrische Composition, indem sie demselben Grun metrum angehören. Nur vier oder fünf Strophen sind zweitheili die eine Hälfte trochäisch, die andere alloiometrisch, so dass hi gleichsam zwei Strophen zu Einer vereint sind. Interpuncti und Sinnesabschnitt sondern die beiden Theile noch schärfer vo einander ab. Dahin sind zu rechnen Supplic. 154, wo der zwei in der Antistrophe als Refrain wiederkehrende Theil anapästis ist, Septem 345, wo ein logaödischer Theil vorausgeht, Eu 347, v. 2—4 daktylisch, Agam. 681 mit einem Schlusse von dr ionischen und drei pherekrateischen Versen und ebendas. 100 wo der erste durch Interpunction in Strophe und Antistrop scharf abgegrenzte Theil sich auch metrisch von der folgende fast durchweg aus trochäisch-katalektischen Tetrapodieen best henden Gruppe sondert. Wir schliessen in dem Folgenden die alloiometrischen Theile aus.

Verbindung zu Versen. Aeschylus pflegt stets mehre Reihen zu Einem Verse zu verbinden. Von drei aufeinand folgenden Tetrapodieen sind zwei zu Einem Verse vereint, n in einem einzigen Falle, Eum. 347, 5. 6. 7, bildet eine jede ein selbständigen Vers, wobei freilich der Dichter seinen besonder Grund hatte, die grosse Bewegung des Inhal musste in m

ichst kurzen, schnell vorüberrauschenden Versen ihren Ausdruck inden. Auch eine Hexapodie und Tetrapodie werden bei unnittelbarer Aufeinanderfolge zu Einem Verse vereint:

Agam. 681, 2: *μή τις ὅντιν' οὐχ ὁρῶμεν προνοί|αισι τοῦ πεπρωμένου,*

ebenso Pers. 126, 2; Agam. 160, 1; 176, 4; Choeph. 603, 1. 2. 3; Eumen. 490, 4; 916, 1. 2. Zwei Hexapodieen und eine Tetrapodie bilden Pers. 114, 2 einen einzigen Vers. Durch die hierdurch eintretende Vermeidung des Wortendes und des Hiatus werden zugleich die Verspausen vermieden, und die auslautende Arsis der katalektischen Reihen wird hierdurch dreizeitig, ebenso wie die inlautende Arsis, nach welcher eine Synkope erfolgt ist, z. B.:

⏒́ ⏑ ⌊ ⌊ ⏑ — ⌊ ⏑ — ⏒́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ∧

So werden die gedehnten Längen gehäuft und der Rhythmus feierlicher und gewichtiger, entsprechend dem langsamen Tempo, in welchem die trochäischen Strophen des Aeschylus gehalten sind. Wo der Inhalt eine grössere Bewegung zeigt, da sind auch die Verse kleiner und die Pausen häufiger, wie in dem aufgeregten Eumenidengesange 347, 5. 6. 7.

Bei Euripides finden sich nur zwei sichere Beispiele, dass zwei Reihen zu Einem Verse vereint sind, Iphig. Aul. 231, 9 und Phoen. 655. Dagegen zeigen zwei andere Beispiele, dass die erste Tetrapodie der Strophe, abweichend von der Manier des Aeschylus, einen selbständigen Vers ausmacht, Phoen. 250 und 676. Wir müssen hieraus schliessen, dass das Aeschyleische Princip der langen Verse von Euripides nicht mehr beobachtet wird. Diese Eigenthümlichkeit zeigt bei aller metrischen Einheit einen ganz verschiedenen Charakter zwischen den trochäischen Strophen beider Dichter, bei Euripides ist der strenge Ernst und die Feierlichkeit herabgestimmt, jene Megaloprepeia, die durch die auslautenden *χρόνοι τρίσημοι* der Reihen bedingt ist. Bei diesem Dichter tritt am Ende der Reihen das Leimma ein, durch welches nach den Angaben der alten Rhythmiker die Rhythmen *ἀφελέστεροι* und *μικροπρεπεῖς* werden (Aristid. 97). Auch Euripides liebt die gedehnten Längen, aber sie stehen nicht am Schlusse, sondern zu Anfang der Reihe, indem der von Aeschylus weit seltener zugelassene spondeische Anlaut bei Euripides ausserordentlich gehäuft wird; zwei gedehnte Längen folgen hierdurch häufig im Anfang auf einander, der Rhythmus erhält einen schwerfälligen, aber keinen feierlichen und erhabenen Charakter.

In dem Umfang der Strophe zeigt Aeschylus eine grosse Gemessenheit und Kürze, entsprechend dem bedeutungsvollen Inhalte. Meistens werden nur 7 Reihen zu einer Strophe vereint, die längste und eurhythmisch vollendetste Strophe, der Fesselreigen der Eumeniden, zählt 14 Reihen. Anders bei Euripides, dessen trochäische Strophen die des Aeschylus um das Doppelte des Umfangs übertreffen; die kürzesten enthalten 11, die längsten 20 Reihen.

Die Eurhythmie der Strophe ist bei dem geringen Umfange und der geringen Anzahl der rhythmischen Elemente sehr einfach und gleichmässig. Von den beiden Elementen ist die Tetrapodie bei weitem die häufigste; lediglich aus Tetrapodieen besteht der trochäische Theil von Agam. 1001, die eurhythmische Anordnung kann hier nur in der Verbindung zu Versen bestehen. In andern Strophen tritt zu den Tetrapodieen eine einzige Hexapodie hinzu, entweder als Proodikon, Eum. 996, oder als Epodikon, Supplic. 1063, 4, oder als Mesodikon, Eum. 490, 4 u. Agam. 681, 2, oder endlich in der Mitte der Strophe als Schluss eines Gedankenabschnittes, Eum. 508, 3, sowohl in der Strophe als Antistrophe durch eine grössere Interpunction von dem Folgenden abgetrennt. Häufiger noch treten zwei Hexapodieen hinzu, Supplic. 154. 3. 6, Pers. 114, 1. 2; 126, 2. 3, Agam. 160, 1. 4, Eum. 956, 3. 8, Phoen. 239, 8. 10, Choeph. 585, 1. 5, in der letzteren Strophe einer tetrastichischen, in den übrigen einer mesodischen Periode angehörend. Eine dritte Hexapodie wird Agam. 176, 6 als Epodikon, Agam. 975, 6 als Mesodikon einer zweiten Periode, sowie Choeph. 603, 3 hinzugefügt. Vier Hexapodieen sind Eum. 916 gebraucht, die beiden ersten in einer distichischen Periode, die zwei letzten stichisch verbunden. Die bisweilen stattfindende Einmischung von Tripodieen ist bereits oben berücksichtigt, in der Iphig. Aul. 231, 5 und 283, 4 erscheint sie als Proodikon der folgenden Gruppe, da sie hier überall sowohl in der Strophe als Antistrophe durch eine grössere Interpunction von dem Vorausgehenden abgesondert ist. Gewöhnlich bildet die trochäische Strophe nur eine einzige Periode, die nur durch eine vorausgehende (oder nachfolgende) stichische Gruppe erweitert ist; doch ergeben sich auch hierbei, namentlich wenn der Umfang grösser ist, bisweilen kunstreiche Verbindungen, wie Eum. 956, Agam. 975 und besonders Eum. 321, einem Meisterstücke der Aeschyleischen Rhythmik und Metrik.

§ 26.

Die einzelnen trochäischen Strophen des Aeschylus.

Pers. Parod. ε′ 114—119=120—125.

ταῦτά μοι μελαγχίτων | φρὴν ἀμύσσεται φόβῳ, |
ὀὰ, Περσικοῦ στρατεύματος | τοῦδε μὴ μόρον πύθη|ται κένανδρον
μέγ' ἄστυ Σουσίδος·

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ —
— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓

ς′ 126—132=133—139.

λέκτρα δ' ἀνδρῶν ὀδῷ πίμπλαται δακρύμασιν·
Περσίδες δ' ἁβροπενθεῖς ἑκάστα πόθῳ φιλάνορι
τὸν αἰχμάεντα θοῦρον εὐνατῆρ' ἀποπεμψαμένα λείπεται μονόζυξ.

—́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑ —.

Pers. 548—557=558—567.

νῦν γὰρ δὴ πρόπασα μὲν στένει
γαῖ' Ἀσὶς ἐκκενουμένα.
Ξέρξης μὲν ἄγαγεν, ποποῖ,
Ξέρξης δ' ἀπώλεσεν, τοτοῖ,
5 *Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπεν*
δυσφρόνως βαρίδεσσι ποντίαις.
τίπτε Δαρεῖος μὲν οὕτω τότ' ἀβλαβὴς ἐπῆν
τόξαρχος πολιήταις, Σουσίδαις φίλος ἄκτωρ;

—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑
—́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
´ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ — — ⏑⏑ — — —́ ⏑ — ⏑⏑ — —

Pers. 114. 126. Zwei Tetrapodieen und zwei eine Tetrapodie meso-
ch umschliessende Hexapodieen. — In der zweiten Strophe treten als
iluss noch zwei Tripodieen, die erste daktylisch, hinzu. In ε′ 2 fordert
Rhythmus spondeische Dehnung der Interjection *ὀά*. — *μόρον* statt des
ıdschr. *πόλις* Oberdick (Ausg. d. Perser 1876). v. 133 *ὀδῷ* Oberdick.
l35 *ἁβροπενθεῖς* Weil.

Pers. 548. Zwei trochäische Hexapodieen umschliessen vier iambische
rapodieen mit langer Anakrusis. Zwei trochäische Tetrapodieen und

Suppl. Par. η′ 154—167 = 168—175.

εἰ δὲ μή, μελανθὲς
ἡλιόκτυπον γένος
τὸν γάϊον, τὸν πολυξενώτατον Ζῆνα τῶν κεκμηκότων
ἱξόμεσθα σὺν κλάδοις
5 ἀρτάναις θανοῦσαι,
μὴ τυχοῦσαι θεῶν Ὀλυμπίων.
ἆ Ζάν, Ἰοῦς ἰώδης
μῆνις μαστίκτειρ' ἐκ θεῶν.
κοννῶ δ' ἄταν γαμετᾶς
10 οὐρανόνικον. χαλεποῦ γὰρ
ἐκ πνεύματος εἶσιν χειμών.

Suppl. Exod. δ′ 1063—1068 = 1069—1074.

Ζεὺς ἄναξ ἀποστεροίη γάμον δυσάνορα
δάϊον, ὅσπερ Ἰὼ
πημονᾶς ἐλύσατ' εὖ χειρὶ παιωνίᾳ
κατασχέθων, εὐμενεῖ βίᾳ κτίσας.

Agam. Par. γ′ 160—167 = 168—175.

Ζεύς, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὐ,τῷ φίλον κεκλημένῳ,
τοῦτό νιν προσεννέπω.
οὐκ ἔχω προσεικάσαι πάντ' ἐπισταθμώμενος
πλὴν Διός, εἰ τὸ μάταν ἀπὸ φροντίδος ἄχθος
χρὴ βαλεῖν ἐτητύμως.

δ′ 176—183 = 184—191.

τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὁδώ|σαντα, τὸν πάθει μάθος
θέντα κυρίως ἔχειν.
στάζει δ' ἔν θ' ὕπνῳ πρὸ καρδίας
μνησιπήμων πόνος· | καὶ παρ' ἄκοντας ἦλθε σωφρονεῖν.

zwei Pherekrateen bilden den Schluss, der durch Interpunction v
vorausgehenden Periode gesondert ist. ἀντ. v. 2 ist αἱ δ' mit Br
streichen, ὁμόπτεροι mit Oberdick αἰνόπτεροι zu schreiben und i
νώπιδες υ als Digamma zu lesen.

Supplic. 154. Zweitheilige Strophe. V. 3 dürfen die Wo
γάϊον nicht als einzelner Vers gefasst werden, sondern bilden mit ‹
genden Worten eine Hexapodie, welche v. 6 rhythmisch respondi
zweite in der Antistrophe als Refrain wiederholte Theil ist anap
V. 10 könnte auch gemessen werden:

— ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡,

aber der anapästische Rhythmus wird durch die übrigen Verse gel

Supplic. 1063. Eine pherekrateische Tetrapodie von vier
podieen mesodisch umschlossen. Als Epodikon eine iambische He
mit Synkope. Unrichtig hat man bisher die vier ersten Silben des

Suppl. Par. η' 154—167=168—175.

—́ ⏑ — ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓
5 —́ ⏑ — ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— —́ — — — — —
— —́ — — — — —
— —́ — — ⏖ —
10 — ⏖́ — — ⏖ — ⏓
— —́ ⏖ — — — —

Suppl. Exod. δ' 1063—1068=1069—1074.

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓
—́ ⏖ — ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Agam. Par. γ' 160—167=168—175.

—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏖ — —
5 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

δ' 176—183=184—191.

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Verses zum vorausgehenden gezählt. κατασχέθων Oberdick mit dem Accent des Med., da nach demselben die Präsensform σχέθω gemäss der Ueberlieferung der Handschrift und der Zeugnisse von Grammatikern festzuhalten ist (vgl. J. Oberdick in der Wochenschrift für klassische Philologie 1885. Nr. 43 p. 1354).

Agam. 160. V. 4 entspricht eurhythmisch der ersten Reihe in v. 1, der auslautende Spondeus v. 4 ist daher wie der anlautende Spondeus v. 1 als ἑξάσημος zu messen. Daraus ergibt sich folgende Eurhythmie: Zwei aus Hexapodie und Tetrapodie bestehende Distichieen umschliessen mesodisch drei Tetrapodieen.

Agam. 176. Drei Tetrapodieen als erste, zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen als zweite Periode. Eine iambische Hexapodie als Epodikon. V. 5 und 6 bilden möglicher Weise nur Einen Vers:

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —.

5 *δαιμόνων δέ που χάρις*
βιαίως σέλμα σεμνὸν ἡμένων.

Agam. II. Stas. α′ 681—698 = 699—716.

τίς ποτ' ὠνόμαζεν ὧδ' ἐς τὸ πᾶν ἐτητύμως —
μή τις ὅντιν' οὐχ ὁρῶμεν προνοίαισι τοῦ πεπρωμένου
γλῶσσαν ἐν τύχᾳ νέμων; —
τὰν δορίγαμβρον ἀμφινεικῆ θ' Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως
5 *ἑλένανς, ἕλανδρος, ἑλέπτολις, ἐκ τῶν ἁβροπήνων*
προκαλυμμάτων ἔπλευσε | ζεφύρου γίγαντος αὔρᾳ,
πολύανδροί τε φεράσπιδες κυναγοὶ | κατ' ἴχνος πλατᾶν ἄφαντ
κέλσοντες Σιμόεντος
ἀκτὰς ἐπ' ἀεξιφύλλους
10 *δι' ἔριν αἱματόεσσαν.*

Agam. III. Stas. α′ 975—987 = 988—1000.

πεύθομαι δ' ἀπ' ὀμμάτων νόστον, αὐτόμαρτυς ὤν·
τὸν δ' ἄνευ λύρας ὅμως ὑμνῳδεῖ
θρῆνον Ἐρινύος αὐτοδίδακτος ἔσωθεν
θυμός, οὐ τὸ πᾶν ἔχων ἐλπίδος φίλον θράσος.
5 *σπλάγχνα δ' οὔτοι ματάζει πρὸς ἐνδίκοις φρεσὶν*
τελεσφόροις δίναις κυκλούμενον κέαρ.
εὔχομαι δ' ἐξ ἐμᾶς ἐλπίδος ψύθη πεσεῖν
ἐς τὸ μὴ τελεσφόρον.

β′ 1001—1017 = 1018—1034.

τὸ δ' ἐπὶ γᾶν ἅπαξ πεσὸν θανάσιμον
προπάροιθ' ἀνδρὸς μέλαν αἷμα τίς ἂν πάλιν ἀγκαλέσαιτ' ἐπα
οὐδὲ τὸν ὀρθοδαῆ τῶν φθιμένων ἀνάγειν Ζεὺς
αὔτ' ἔπαυσ' ἐπ' εὐλαβείᾳ.
5 *εἰ δὲ μὴ τεταγμένα μοῖρα μοῖραν ἐκ θεῶν*

Agam. 681. Die drei ersten Verse bilden die erste Period trochäische Tetrapodieen und eine Hexapodie. Die beiden Tetra mit kyklischem Daktylus v. 4 sind das Epodikon der ersten Period ist nicht ganz sicher. Die gewöhnliche Abtheilung ◡◡ —́ ◡ — ◡◡ — —́ ◡ ◡ —́ — hat wenig Empfehlendes. An ionischen Rhythmu zweiten Reihe ist nicht zu denken:

◡ ◡ —́ ◡ — ◡ ◡ — | ◡ ◡ ′ — ◡ ◡ — —

wahrscheinlich ist abzutheilen:

◡ ◡ ′ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —́ ◡ ◡ — —

Agam. 975. *ἀντ.* v. 5 darf die handschriftliche Lesart *οὔτοι* nicht in *οὔτι* verwandelt werden, der Fehler liegt in der Stro *θάρσος εὐπειθὲς ἵζει* anstatt *εὐπιθὲς* zu lesen ist. Die erste Per palinodisch: zwei Pentapodieen, die rhythmisch als Hexapodieen

5 ⏑́ ⏑ — ⏑
⏑ ⏑́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Agam. II. Stas. α' -716.

⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
5 ⏑⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑́ ⏑⏑ — —
⏑⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — — ⏑⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — —
⏑⏑ ⏑́ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — — ⏑⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑
— ⏑́ ⏑⏑ — ⏑ — —
10 ⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑

Agam. III. Stas. α' 975—987 = 988—1000.

⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑
⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

β' 1001—1017 = 1018—1034.

. . . .
⏑⏑ ⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
5 ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

werden von vier Tetrapodieen umschlossen. Die zweite Periode mesodisch: eine Hexapodie in der Mitte von vier Tetrapodieen. Ein tetrapodisches Epodikon bildet den Schluss. Ueber den Spondeus in v. 6 vgl. II, 2 B.

Agam. 1001. Die Strophe ist zweitheilig. Der zweite trochäische Theil v. 5—10 durch Interpunction von dem ersten gesondert: Verse von 2 und von 1 Tetrapodie wechseln mit einander ab. V. 1 scheint sowohl in Str. als Antistr. verdorben. Hermann stellt um *πεσὸν ἅπαξ* und erhält so den Vers ⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ —; vielleicht ist *θανάσιμον πεσὸν* zu schreiben, der Vers zerfällt dann in zwei mit v. 3 eurhythmisch responirende Tripodieen. An Dochmien ist hier schwerlich zu denken. V. 4 können wir *ἐπ' εὐλαβείᾳ* nicht für ein Glossem halten, vielmehr ist auch hier die Strophe lückenhaft:

καὶ πότμος εὐθυπορῶν ἀνδρὸς ἔπαισεν ἄφαντον
ἕρμα — ⏑ — ⏑ — ⏑̱.

εἶργε μὴ πλέον φέρειν,
προφθάσασα καρδία γλῶσσαν ἂν τάδ' ἐξέχει.
νῦν δ' ὑπὸ σκότῳ βρέμει
θυμαλγής τε καὶ οὐδὲν ἐπελπομένα ποτὲ καίριον ἐκτολυπεύσ
10 ζωπυρουμένας φρενός.

Choeph. I. Stas. α' 585—593 = 594—602.

πολλὰ μὲν γᾶ τρέφει δεινὰ δειμάτων ἄχη
πόντιαί τ' ἀγκάλαι κνωδάλων
ἀνταίων βροτοῖσιν·
πλάθουσι καὶ πεδαίχμιοι λαμπάδες πεδάοροι,
5 πτηνά τε καὶ πεδοβάμονα κἀνεμοέντων
αἰγίδων φράσαι κότον.

β' 603—612 = 613—622.

ἴστω δ' ὅστις οὐχ ὑπόπτερος φροντίσιν δαεὶς,
τὰν ἁ παιδολυμὰς τάλαινα Θεστιὰς μήσατο
πυρδαῆ τινα πρόνοιαν, καταίθουσα παιδὸς δαφοινὸν
δαλὸν ἥλικ', ἐπεὶ μολὼν ματρόθεν κελάδησεν
5 ξύμμετρόν τε διαὶ βίου μοιρόκραντον ἐς ἆμαρ.

Eumen. Par. α' 321—333 = 334—346.

μᾶτερ ἅ μ' ἔτικτες, ὦ | μᾶτερ Νύξ, ἀλαοῖσιν
καὶ δεδορκόσιν ποινάν,
κλῦθ', ὁ Λατοῦς γὰρ ἶ|νίς μ' ἄτι|μον τίθησιν
τόνδ' ἀφαιρούμενος
5 πτῶκα, ματρῷον ἅ|γνισμα κύριον φόνου,
ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ
τόδε μέλος παρακοπά, | παραφορὰ φρενοδαλής,
ὕμνος ἐξ Ἐρινύων,
δέσμιος φρενῶν, ἀφόρ|μικτος, αὑονὰ βροτοῖς.

β' 347—359 = 360—372.

γιγνομέναισι λάχη τάδ' ἐφ' ἁμὶν ἐκράνθη,
ἀθανάτων δ' ἀπέχειν χέρας, οὐδέ τις ἐστὶ
συνδαίτωρ μετάκοινος.
παν(το)λεύκων δὲ πέπλων ἀ(κό)μοιρος, ἄκληρος ἐτύχθην.
5 δωμάτων γὰρ εἱλόμαν

Choeph. 585. Tetrastichische Periode: die Verbindung v Tetrapodieen, einer Hexapodie und einer Tetrapodie wird einmal holt, eine anakrusische Reihe bildet den Anfang der zweiten Grup

Choeph. 603. In den drei ersten Versen wechseln Hexapodi Tetrapodieen mit einander ab. Es kann fr 'ich sein, ob in v. die zweite Reihe mit der fünften oder siebenten Arsis beginnt. dehnter Spondeus schliesst die zweite und beginnt die dritte Reihe,

´— ⏑ — ⏑ — ⏑ —
´— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ´— ⏑ — ⏑ — ⏑ —
´— ⏑ — ⏑ — ⏑ —
´— — — ⏖ — ⏖ — ⏖ ´— ⏖ — ⏖ — ⏖ — —
10 ´— ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Choeph. I. Stas. α′ 585—593 = 594—602.

´— ⏑ — — ⏑ — ´— ⏑ — ⏑ — ⏑ —
´— ⏑ — — ⏑ — — ⏑ —
´— — — ⏑ — ⏑
— ´— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ´— ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 ´— ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏖ — —
´— ⏑ — ⏑ — ⏑ —

β′ 603—612 = 613—622.

´— — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ´— ⏑ — — —
´— — — ⏑ — — ⏑ — ⏑ ´— ⏑ — — ⏑ ⏑
´— ⏑ — ⏒ — ⏑ — — ⏑ — ´— ⏑ — — ⏑ ´— ⏒
´— ⏑ — ⏖ — ⏑ — ´— ⏑ — ⏖ — ⏒
5 ⏔ ⏒ ´— ⏖ — ⏑ — ´— ⏑ — ⏖ — ⏒

Eumen. Par. α′ 321—333 = 334—346.

´— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ´— — — ⏖ — ⏑
´— ⏑ — ⏑ — — —
´— ⏑ — — ⏑ — ´— ⏑ — — ⏑ — ⏒
´— ⏑ — — ⏑ —
5 ´— ⏑ — — ⏑ — ´— ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑
´⏖ ⏑ — ⏖ ⏑ —
⏖ ⏑ — ⏖ ⏑ — ⏖ ⏑ — ⏖ — —
´— ⏑ — ⏑ — ⏑ —
´— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ´— ⏑ — ⏑ — ⏑ —

β′ 347—359 = 360—372.

´— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
´— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
´— — ⏑ ⏑ — —
´— ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ´— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
5 ´— ⏑ — ⏑ — ⏑ —

…ie Py. 1, 2 ἀρχὰ und πείϑον-ται. Die auslautende Thesis des dritten Verses …t στρ. α′ und β′ gemeinsam. Zwei Priapeen bilden das Epodikon.

Eumen. 321. Eine ausführliche metrische und rhythmische Analyse …ebt Gr. Rhythm.[1] S. 219 ff.

Eumen. 347. Die Strophe ist zweitheilig. Der erste Theil daktylisch-…chäisch, v. 1—5 wie 526 ff. Der zweite Theil trochäisch in kurzen …ersen, wie sie dem sehr bewegten, leidenschaftlichen Inhalte angemessen

ἀνατροπάς, ὅταν Ἄρης τιθασὸς ὢν φίλον ἕλῃ·
ἐπὶ τόν, ὤ, διόμεναι κρατερὸν ὄνθ', ὁμοίως
μαυροῦμεν ὑφ' αἵματος νέου.

Eumen. I. Stas. α' 490—498 = 499—507.

νῦν καταστροφαὶ νέων
θεσμίων, εἰ κρατήσει δίκα τε καὶ βλάβα
τοῦδε ματροκτόνου.
πάντας ἤδη τόδ' ἔργον εὐχερείᾳ ξυναρμόσει βροτούς.
5 *πολλὰ δ' ἔτυμα παιδότρωτα*
πάθεα προσμένει τοκεῦσιν μεταῦθις ἐν χρόνῳ.

β' 508—516 = 517—525.

μηδέ τις κικλησκέτω ξυμφορᾷ τετυμμένος,
τοῦτ' ἔπος θροούμενος,
ὤ δίκα, ὤ θρόνοι τ' Ἐρινύων.
ταῦτά τις τάχ' ἂν πατὴρ ἢ τεκοῦσα νεοπαθὴς
οἶκτον οἰκτίσειτ', ἐπειδὴ πίτνει δόμος δίκας.

γ' 526—537 = 538—549.

ἐς τὸ πᾶν δέ σοι λέγω, βωμὸν αἴδεσαι δίκας·
μηδέ νιν κέρδος ἰδὼν ἀθέῳ ποδὶ λὰξ ἀτίσῃς· ποινὰ γὰρ ἐπέσται,
κύριον μένει τέλος.
πρὸς τάδε τις τοκέων σέβας εὖ προτίων καὶ ξενοτίμους
δωμάτων ἐπιστροφὰς αἰδόμενός τις ἔστω.

Eumen. α' 916—926 = 938—948.

δέξομαι Παλλάδος ξυνοικίαν οὐδ' ἀτιμάσω πόλιν,
τὰν καὶ Ζεὺς ὁ παγκρατὴς Ἄρης τε φρούριον θεῶν νέμει,
ῥυσίβωμον Ἑλλάνων ἄγαλμα δαιμόνων.
ᾇτ' ἐγὼ κατεύχομαι θεσπίσασα πρευμενῶς
5 *ἐπισσύτους βίου τύχας ὀνησίμους*
γαίας ἐξαμβρόξαι
φαιδρὸν ἁλίου σέλας.

---

sind, mit gehäuften Auflösungen. v. 4 ähnlich wie 526, 2. Wir schreibe *παντολεύκων*, Med. *πανλεύκων*. In der Antistrophe zu lesen: *Ζεὺς γ*ὶ *αἱμοσταγές*.

Eumen. 490. Acht Tetrapodieen, in der Mitte durch eine Hexapodi als Mesodikon getrennt.

Eumen. 508. Durch Interpunction nach v. 3 in zwei Perioden g trennt. Eine Hexapodie bildet das Epodikon der ersten nach drei vorau gehenden Tetrapodieen. Die zweite besteht aus vier zu zwei Vers vereinten Tetrapodieen.

⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — | ⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ ⏓
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — —
. . . .

Eumen. I. Stas. α′ 490—498 = 499—507.

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — — ⏑ —
—́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

β′ 508—516 = 517—525.

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓
—́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

γ′ 526—537 = 538—549.

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓
—́ ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — —
5 ′ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — —

Eumen. α′ 916—926 = 936—948.

′ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ′ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
′ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ′ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
′ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ — — — — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Eumen. 526. V. 5 gewöhnlich nach der Antistrophe in ἐπιστροφὰς [δ]ωμάτων verändert. Die Eurhythmie ist unsicher.

Eumen. 916. V. 1 und 2 bilden eine distichische Periode von zwei [He]xapodieen und zwei Tetrapodieen. In v. 3 und 4 sind vier Tetrapodieen, [in] v. 5 und 6 zwei Hexapodieen stichisch verbunden. Dazu eine Tetrapodie [als] Epodikon. Die Dehnung der Längen trifft den Anfang der dritten, das [En]de der fünften Reihe, sowie den ganzen sechsten Vers. Die Messung [de]s letzteren wird durch die rhythmische Responsion mit v. 5, sowie durch [die] analogen Formen von στρ. β′ gesichert.

β' 956—967 = 976—987.

ἀνδροκμῆτας δ' ἀώρους ἀπεννέπω τύχας,
νεανίδων τ' ἐπηράτων
ἀνδροτυχεῖς βιότους δότε, κύρι' ἔχοντες,
θεαί τ' ὦ Μοῖραι
5 *ματροκασιγνῆται, δαίμονες ὀρθονόμοι,*
παντὶ δόμῳ μετάκοινοι, παντὶ χρόνῳ δ' ἐπιβριθεῖς
ἐνδίκοις ὁμιλίαις,
παντᾷ τιμιώταται θεῶν.

´ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
´ ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏖ — ⏒
⏑ ´ — — —
5 —́ ⏖ — — — · ´ ⏖ — ⏖ -
´ ⏖ — ⏖ — — ´ ⏖ — ⏖ — —
´ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
´ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

γ' 996—1002 = 1014—1020.

χαίρετε χαίρετ' ἐν αἰσιμίαισιν πλούτου,
χαίρετ' ἀστικὸς λεώς, ἴκταρ ἥμενοι Διός,
παρθένου φίλας φίλοι σωφρονοῦντες ἐν χρόνῳ.
Παλλάδος δ' ὑπὸ πτεροῖς ὄντας ἅζεται πατήρ.

´ ⏖ — ⏖ — ⏖ — — — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Sept. γ' 345—356 = 357—368, zweiter Theil.

Nur der zweite Theil der Schlussstrophe ist trochäisch, wie dei Theil der Anfangsstrophe iambisch.

ἁρπαγαὶ δὲ διαδρομᾶν ὁμαίμονες·
ξυμβολεῖ φέρων φέροντι καὶ κενὸς κενὸν καλεῖ,
ξύννομον θέλων ἔχειν,

´ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ´ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏓ — ⏑ —
—

Eumen. 956. Auf drei Tetrapodieen folgt mit v. 3 eine achtgl palinodische Periode, deren Mittelpunkt durch vier daktylische Trip gebildet wird.

Eumen. 996. Eine daktylische Pentapodie mit auslautendem deus (wahrscheinlich hexapodisch zu messen) bildet das Proodikon durch den Inhalt als solches bezeichnet. Darauf folgen sechs zu gleiche Tetrapodieen.

Sept. 345. Drei Tetrapodieen werden mesodisch von zwei Hexap umschlossen. Eine iambische Hexapodie tritt als Epodikon hinzu.

οὔτε μεῖον οὔτ' ἴσον λελιμμένοι.
τί δ' ἐκ τῶνδ' εἰκάσαι λόγος πάρα;

⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Prometh. 415—419 = 420—424.

Κολχίδος τε γᾶς ἔνοικοι
παρθένοι, μάχας ἄτρεστοι,
καὶ Σκύθης ὅμιλος, οἳ γᾶς
ἔσχατον τόπον ἀμφὶ Μαιῶτιν ἔχουσι λίμναν.

⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — ⏓ — ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — —

Zweiter Abschnitt.

Iamben.

A. Iamben des systaltischen Tropos.

§ 27.

Trimeter.

Der iambische Trimeter zerfällt nach der übereinstimmenden radition der Alten, welche Westphal, Fragm. u. Lehrsätze der riech. Rhythm. S. 170—175 aus Stellen des Iuba und Asmonius ɨi Priscian, des Cäsius Bassus bei Rufin, des Terentianus Maurus ıd Atilius Fortunatianus eruirt hat, in drei rhythmische Glieder)ipodieen), von denen ein jedes den stärkeren Ictus nicht ıf dem ersten, sondern auf dem zweiten Fusse hat:

⏓ — ⏑ —́ ⏓ — ⏑ —́ ⏓ — ⏑ —́

Unterlassung der Synkope in den trochäischen Reihen, sowie durch n trochäischen Tetrameter v. 2 ist diese Strophe leichter als die übrigen chäischen Strophen des Aeschylus. τὶ δ' Oberdick (τί mit dem Schol. it. Stud. p. 84).

Prometh. 415. Auf drei akatalektisch-trochäische Tetrapodieen folgt Glykoneus und erster Pherekrateus. Wie überhaupt die metrischen men des Prometheus sich von der sonstigen Manier des Aeschylus sehr fernen, so zeigt auch diese Strophe durch die akatalektischen Formen Trochäen eine vor allen übrigen trochäischen Strophen des tragischen pos eigenthümliche Bildung.

Es ist dies also gerade die umgekehrte Percussion wie diejenig
welche Bentley, Böckh u. A. angenommen haben:

⏓ –́ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ – ⏓ . –́ ⏑ –

Die drei Dipodieen sind jedoch nicht selbständige Reihen, so
dern die Glieder einer einzigen Reihe. Der Trimeter ist e
πούς ὀκτωκαιδεκάσημος ἐν γένει διπλασίῳ und, da er die gröss
Ausdehnung hat, welche eine Reihe des diplasischen Rhythme
geschlechtes erreichen kann, so ist er der *πούς μέγιστος ἰαμβικό*
Als Eine Reihe von achtzehn Chronoi ist der Trimeter eine
einzigen Hauptictus unterworfen, neben dem sich zwei Nebenict
von ungleicher Stärke geltend machen, während die Arsen der dr
übrigen Füsse geringeres Gewicht haben, also möglicherweise:

⏓ – ⏑ ‴ ⏓ – ⏑ .″– ⏓ – ⏑ –́

Da die alten Rhythmiker in jeder rhythmischen Reihe einen ei
zigen Fuss mit Einer Arsis und Einer Thesis sehen, so fassen w
die beiden ersten Dipodieen als Arsis, die letzte als Thesis au

⏓ – ⏑ ‴ ⏓ – ⏑ ″ ⏓ - ⏑ ′

Arsis — Thesis

Durch die rhythmische Percussion ist die Zulassung der irrati
nalen Thesis bedingt, in ähnlicher Weise werden auch die Cäsur
des Verses durch sie hervorgerufen. In dem gesungenen un
mit Tönen der Instrumentalmusik begleiteten Trimeter wurd
jene Percussion streng festgehalten, in dem bloss deklamirte
Trimeter trat da, wo die sprachliche Gliederung und der nach
drucksvolle Sinn einzelner Wörter es verlangte, mannichfach
Modification ein, ohne dass jedoch das Grundgesetz der Pe
cussion, wo es in Anwendung kommen konnte, vernachlässig
wurde, in dem melodramatisch (*παρακαταλογάδην*) vorgetragene
Trimeter blieb die Instrumentalmusik dem Gesetze streng getre
Dies hat der iambische Trimeter mit dem daktylischen Hex
meter gemeinsam.

Das rhythmische Megethos der Reihe bedingt das Etho
des Trimeters. Er ist von allen iambischen und trochäische
Reihen die ausgedehnteste und hat deshalb vor allen übrigen, di
schneller und leichter vorüberrauschen, einen würdevollen un
schwungvollen Gang voraus. Wir haben schon oben den ethische
Gegensatz hervorgehoben, in welchem er zu den iambischen un
trochäischen Tetrametern steht. Es ist nicht die Länge d
Verses, die dem Trimeter eine grössere Gravität verleiht, de

als Verse betrachtet sind die Tetrameter und Systeme viel ausgedehnter, es ist ebenso wenig die Zulassung der irrationalen Thesen oder der Cäsur, die diesen Unterschied hervorbringt, sondern lediglich der Umfang der Reihe: im Trimeter nämlich sind sechs Füsse zu einer rhythmischen Einheit verbunden, während sich in den Tetrametern und Systemen nur vier oder zwei Füsse zu einer Reihe vereinen. Diesem Charakter entsprechend dient er den Iambographen als Maass des ernsten und herben Spottes, während sich in ihren Tetrametern oft ein leichterer Ton spielenden Scherzes ausspricht; er ist ihnen gleichsam eine gewaltige Waffe gegen den Feind, deren Furchtbarkeit sich in den Erzählungen von den Töchtern des Lykambes und von dem Künstler Bupalos ausspricht. Als Organ der skoptischen Poesie wurde der Trimeter das vorwiegende Metrum der Komiker; schon in den ersten Anfängen der dorisch-sicilischen Komödie, den Dichtungen des alten Aristoxenus von Selinus, wurde er gebraucht*) und erlangte bald über die übrigen komischen Maasse, den anapästischen und trochäischen Tetrameter, ein völliges Uebergewicht. Während Epicharm noch den trochäischen Tetrameter vorwalten lässt und sogar ganze Komödieen in Anapästen hält, ist der Trimeter in der attischen Komödie das ausschliessliche Normalmaass des komischen Dialogs geworden, indem die übrigen Metra auf besonders significante Stellen beschränkt werden. Ein ferneres weites Gebiet eröffnete sich dem Trimeter in der attischen Tragödie und dem damit verbundenen Satyrdrama, da der schwungvolle Ernst des Rhythmus auch für den tragischen Dialog ein angemessener Träger war. Auch hier sehen wir ihn anfangs, wie noch in den Persern, dem trochäischen Tetrameter im Gebrauche coordinirt, wofür Aristoteles den richtigen Grund in dem bewegteren Charakter findet, welcher der ältesten Tragödie, die sich noch nicht von dem Wechsel der dionysischen Fest-Stimmungen losgerungen, eigenthümlich war.**) Es ist natür-

*) Nach Epicharm. ap. Hephaest. p. 26: *οἵ τοὺς ἰάμβους καττὸν ἀρχαῖον πρόπον, ὃν πρᾶτος εἰσηγήσαθ' Ὡριστόξενος.*

**) Aristot. poet. 4: *ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο· τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτὴ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. σημεῖον δὲ τούτου· πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἑξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτι-*

lich, dass sich die Bildung des Trimeters nach den verschieden poetischen Gattungen, denen er als Rhythmus dient, in mannic facher Weise nüancirt, und so unterscheiden bereits die alt Metriker einen iambographischen, tragischen, komischen u satyrdramatischen Trimeter*); doch beziehen sich die Unte schiede keineswegs auf alle Einzelnheiten der metrischen Bi dung, sondern treten nur in einigen Punkten, wie in d Auflösung, der Einmischung kyklischer Füsse u. a. hervor. D dialogische Vortrag (*ψιλὴ λέξις*) war bereits durch Archilochu angebahnt, der, wie Plutarch berichtet, den Trimeter nicht durc gängig melisch, sondern abwechselnd melodramatisch vortru indem er die Verse zur Begleitung der Kithara deklamirte. Di ist die sogenannte *παρακαταλογή*, deren Erfindung Plutarch d mus. 28 nach alten Quellen dem Archilochus zuschreibt und d er mit den Worten beschreibt: *ἔτι δὲ τῶν ἰαμβείων τὸ τὰ μ λέγεσθαι κατὰ τὴν κροῦσιν***), *τὰ δ' ᾄδεσθαι, Ἀρχίλοχόν φα καταδεῖξαι, εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικοὺς ποιητάς.* Au dieser Stelle geht zugleich hervor, dass die dialogischen Iamb

κῆς ἁρμονίας. Aristot. rhet. 3, 8: *τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνὸς κ λεκτικὸς καὶ ἁρμονίας δεόμενος, ὁ δ' ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τ πολλῶν· διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες· δ δὲ σεμνότητα γενέσθαι καὶ ἐκστῆσαι· ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος, δηλ δὲ τὰ τετράμετρα.* Man darf das, was Aristoteles über die Verwandtschaf des Trimeters mit der gewöhnlichen Rede sagt, nicht so verstehen, als o der Trimeter ein der Prosa sich annähernder Rhythmus sei. Aristotel sagt dies von dem Iambus nur im Gegensatze zum daktylischen Hexamet und dem Trochäus.

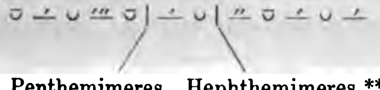
*) z. B. Mar. Victor. 2527 P. = 81 K.: *Trimetri igitur iambici acatalec genera sunt quattuor ... quorum prius tragicum, dehinc comicum et iambicu post satyricum habebitur. Et tragicum quidem, cuius in versu erunt dextri spo dei, sinistri iambi, id est disparibus pares subditi. ... Comicum autem, qu anapaestum et tribrachyn praedictis admiscet.. .... Iambicum autem, qu ex omnibus iambis nullo alio admixto subsistit, quo iambographi maxime ga dent. Superest satyricum, quod inter tragicum et comicum stilum medium e*

**) Vgl. Plut. de mus. 28: *Ἀρχίλοχος τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποιί προσεξεῦρε ... καὶ τὴν παρακαταλογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα κροῦσιν.* Arist probl. 19, 6: *διὰ τί ἡ παρακαταλογὴ ἐν ταῖς ᾠδαῖς τραγικόν; ἢ διὰ τ ἀνωμαλίαν; παθητικὸν γὰρ τὸ ἀνωμαλὲς καὶ ἐν μεγέθει τύχης ἢ λύπ τὸ δὲ ὁμαλὲς ἔλαττον γοῶδες.* Auch in den Dithyramb war die melod matische Parakataloge eingedrungen und eben hierauf bezieht sich der Au druck *ἐν ᾠδαῖς.* — Die Anwendung der Parakataloge in melischen Dichtung wie im Dithyramb machte einen tragischen Eindruck, sie erinnerte an d Tragödie, in deren Dialoge sie häufig vorkam.

er Tragödie wenigstens theilweise melodramatisch vorgetragen urden, was auch durch Lucian. de saltat. 27 bezeugt wird.*) Dem Charakter der Kömödie hingegen sagte für den Dialog nur die ψιλὴ λέξις zu. Die dionysische Ithyphallenpoesie, in der wir, wie oben bemerkt ist, die eigentliche Geburtsstätte des Trimeters zu suchen haben und aus der Archilochus diesen Vers entlehnte, als er ihn aus dem Volksgesange zuerst in die Litteratur einführte, scheint fortwährend nur den eigentlich melischen Vortrag gekannt zu haben, wie aus einem von Semus bei Athen. 14, 622 c mitgetheilten Fragmente hervorgeht:

> Σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαΐζομεν
> ἁπλοῦν ῥυθμὸν χέοντες αἰόλῳ μέλει, u. s. w.

Die Cäsuren**) des Trimeters stehen mit dem Rhythmus in Zusammenhang, aber sie dienen nicht dazu, um wie im Tetrameter und den Systemen die rhythmischen Reihen von einander abzusondern, da der Trimeter eine einzige Reihe bildet, sondern sie sollen die rhythmische Percussion der Reihe metrisch hervortreten lassen. Die beiden Hauptcäsuren sind 1) die Penthemimeres nach der Thesis des dritten Fusses, 2) die Hephthemimeres nach der Thesis des vierten Fusses:



Penthemimeres Hephthemimeres.***)

---

*) Lucian a. a. O. will die tragische Bühne gegen die Mimen der damaligen Zeit herabsetzen und sucht sie lächerlich zu machen; deshalb sagt er von dem tragischen Schauspieler εἶτ' ἔνδοθεν αὐτὸς κεκραγώς, ἑαυτὸν ἀνακλῶν καὶ κατακλῶν (von dem accentreichen melodramatischen Vortrage des Dialogs), ἐνίοτε καὶ περιᾴδων τὰ ἰαμβεῖα (einzelne Stellen des iambischen Dialogs werden gesungen) καὶ τὸ δὴ αἴσχιστον μελῳδῶν τὰς συμφορὰς καὶ μόνης τῆς φωνῆς ὑπεύθυνον παρέχων ἑαυτὸν (von den eigentlichen scenischen Monodieen, z. B. den Dochmien wie in den gleich darauf genannten Euripideischen Stücken, der Andromache, Hekuba und dem Hercules furens). Mit dieser Stelle sind sämmtliche Formen des Bühnenvortrages bezeichnet; zugleich beweist sie die Unrichtigkeit der bisherigen Annahme, dass die Parakataloge auf die dochmischen Monodieen zu beziehen sei.

**) Ueber Auflösung und Cäsur im Trimeter des Aeschylus siehe die von Johannes Oberdick gefundenen Gesetze zu Aesch. Sept. v. 576 ff. in Ztschr. für österr. Gymnasien 1871 und in desselben kritischen Studien, Münster 1884, S. 32, sodann Ztschr. für österr. Gymn. 1872 und kritische Studien S. 42. Neue Philol. Rundschau 1887 S. 164. — Uebersicht über die Litteratur bei Gleditsch in Iwan Müllers Handbuch S. 543.

***) z. B. Mar. Victor. 2524.

Durch jede dieser Cäsuren wird die dritte Arsis von der benachbarten Arsis abgesondert und erhält hierdurch eine freiere und selbstständigere Stellung, in welcher ihre Bedeutung als Träger eines gewichtigeren Ictus hervortreten kann. Ganz derselbe Fall fand im epischen Hexameter statt. Von den beiden Cäsuren ist die Penthemimeres die häufigere, die Hephthemimeres die seltenere; doch trägt sie im Wechsel mit der Penthemimeres dazu bei, der dialogischen Rede eine grössere Mannichfaltigkeit zu verleihen und das Metrum vor Monotonie zu bewahren. Bisweilen sind auch beide in demselben Verse verbunden, doch ist dies keineswegs die Normalform und der Trimeter unterscheidet sich hierin von dem Hexameter, in welchem sich meist eine Cäsur zugleich im dritten und im vierten Fusse findet.

Eine Cäsur am Ende der ersten Dipodie fällt mit dem Ende des ersten rhythmischen Gliedes zusammen, eine solche Uebereinstimmung von rhythmischen Füssen und Wortfüssen aber würde dem dialogischen Vortrage, der nur durch eine gewisse Freiheit des Metrums vor Monotonie bewahrt bleibt, nicht zusagen*), und deshalb wird jene Cäsur namentlich bei Tragikern und Iambographen nur in beschränktem Umfange zugelassen; gewöhnlich ist sie durch eine zugleich vorkommende Penthemimeres oder Hephthemimeres verdeckt, Prometh. 1: *χθονὸς μὲν ἐς | τηλουρὸν — ἥ|κομεν πέδον* || 4: *ἅς σοι πατὴρ | ἐφεῖτο —, τόν|δε πρὸς πέτραις* || 9: *ἁμαρτίας | σφὲ — δεῖ θεοῖς | δοῦναι δίκην* || 13: *ἔχει τέλος | δὴ — κοὐδὲν ἐμποδὼν ἔτι* || 15: *δῆσαι βίᾳ | φάραγγι — πρὸς | δυσχειμέρῳ.*

Noch mehr wird die Cäsur unmittelbar nach der dritten Arsis (in der Mitte des Verses) vermieden, da hierdurch der Trimeter eine arrhythmische Gliederung erhält**). Kommt zu-

*) Mar. Victor. 2524. Bloss in eigentlich melischen Iamben konnten solche Cäsuren erlaubt sein, da hier der monotone Rhythmus durch den Gesang verdeckt wurde, und so konnte Kastorion aus Soli in seinem Gesange auf Pan die stichischen Trimeter durchgängig in jenem Schema bilden, Athen. 10, 455 f.: *Σὲ τὸν βόλοις | νιφοκτύποις | δυσχείμερον | ναίοντ' ἕδος | θηρονόμε Πὰν | χθόν' Ἀρκάδων* .

**) Denn ein *ὀκτωκαιδεκάσημον μέγεθος* kann nach den Rhythmikern nicht in zwei gleiche Hälften zerlegt werden, da so eine daktylische Gliederung entstehen würde. Pers. 465: *Ξέρξης δ' ἀνῴμωξεν — κακῶν ὁρῶν βάθος* | 509: *Θρῄκην περάσαντες - μόλις πολλῷ πόνῳ* | Eur. Suppl. [illegible]: *καὶ συμπατάξαντες — μέσον πάντα στρατὸν*, wo nach G. Hermann's Be-

leich mit ihr die Penthemimeres oder Hephthemimeres oder
att deren die Cäsur am Ende der ersten Dipodie vor, so hat
e natürlich ebenso wenig etwas Auffallendes wie im Hexameter
ie Cäsur nach dem Ende des dritten Fusses, wenn sich mit dieser
ugleich die Hephthemimeres oder die τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον
erbindet; auch da wird sie durch die Hephthemimeres und
Penthemimeres verdeckt, wo diese durch den Sinn des Verses
oder durch Interpunction vor ihr zurücktreten. Antig. 307: εὑρόν-
τες ἐκφανεῖτ' — ἐς — ὀφθαλμοὺς ἐμοὺς | 555: σὺ μὲν γὰρ εἵλου
— ζῆν —, ἐγὼ δὲ κατθανεῖν | Pers. 251: ὡς ἐν μιᾷ — πληγῇ —
κατέφθαρται πολὺς | Aesch. Supplic. 402: ἐπήλυδας — τιμῶν,
— ἀπώλεσας πόλιν.

Als seltenere Nebencäsuren sind die Cäsuren nach der Thesis
des zweiten und nach der Thesis des fünften Fusses anzusehen.
Was die Cäsur im fünften Fusse anlangt, so ist dieselbe nach
Oberdicks Beobachtung gestattet, 1) wenn die Thesis des fünften
Fusses kurz ist, gleichviel ob das Wort, in das sie fällt, einsilbig
oder mehrsilbig ist; 2) wenn die Thesis lang und ein einsilbiges
Wort ist; 3) ist aber das Wort mehrsilbig, so haben sich bei
langer Schlusssilbe die Tragiker die Cäsur in der Regel nur in
folgenden Fällen gestattet: a) wenn die Arsis des fünften Fusses auf
eine Enklitika oder ἄν mit vorhergehender Elision trifft (Porson);
b) wenn die Hauptcäsur in den vierten Fuss fällt (Wecklein);
c) bei Eigennamen; d) die Cäsur ist (wie Aeschyl. Suppl. 198
μετώπων σωφρόνων) durchweg gestattet, wenn durch den schwe-
reren Gang des Rhythmus irgend ein dichterischer Effekt erzielt
werden soll, oder wenn der Gedanke den gewichtigeren Rhythmus
verlangt (Hermann epit. d. m. pag. 57). Vgl. J. Oberdick, kritische
Studien, I pag. 51. Nur die Komiker lassen dies Gesetz un-
beachtet, die Iambographen gestatten sich niemals und die Tra-
giker nur selten eine Ausnahme. Porson praef. Hecub. XXX.
Elmsley Edinb. Rev. 1811, XXXVII p. 74. Hermann elem. p. 113.
Der Grund ist eben der, dass in einem Verse wie

Acharn. 57: τὸν ἄνδρ' ἀπάγοντες, ὅστις ἡμὶν — ἤθελε

die fünfte Arsis bei der vorhergehenden Cäsur und dem vor
dieser stattfindenden Ritardando der langen Thesis einen zu
starken Ictus erfordert, so stark, dass diese Percussion der

---

merkung die Arrhythmie absichtlich gewählt ist, um den Inhalt malend
hervorzuheben.

rhythmischen Bedeutung der fünften Arsis als zweiter Nebenarsis der Reihe nicht angemessen ist und dadurch das rhythmische Verhältniss gestört wird. In dem Verse

Antig. 499: *τί δῆτα μέλλεις; ὡς ἐμοὶ — τῶν — σῶν λόγων*

tritt die Cäsur wegen des engen Anschlusses des Artikels an die Nomina weniger stark hervor.

Die Verlängerung (Irrationalität) der Thesis kann vor jeder Arsis stattfinden, deren Gewicht eine ganze Dipodie beherrscht; die Stimme ruht beim Vortrage auf der retardirenden Thesis aus, um die nöthige Kraft zur Hervorbringung der darauf folgenden gewichtigen Arsis zu gewinnen. Die so entstehende lange Thesis ist keine zweizeitige Länge, sondern steht zwischen dem einzeitigen und zweizeitigen Chronos in der Mitte, sie bildet mit der darauf folgenden einsilbigen Arsis nach der Terminologie der alten Rhythmiker einen *ποὺς ὄρθιος*, mit einer darauf folgenden aufgelösten Arsis (– ⏑⏑) einen *χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής*. Vgl. S. 188. Dem melischen Vortrage des Trimeters bei den Iambographen sagt die retardirende Thesis weniger zu, daher kommt sie hier in jedem Verse gewöhnlich nur einmal vor, in dem Dialoge der Dramatiker wird sie häufiger angewandt, so dass hier Trimeter mit zwei verlängerten Thesen die Normalform sind, während sich rein iambische Verse (mit lauter kurzen Thesen) bei den Dramatikern selten finden*).

Durch die Auflösung der Arsis entsteht ein Tribrachys und bei vorausgehender langen Thesis ein auf der ersten Kürze zu betonender Daktylus (*χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής*). Bei den Iambographen ist sie nur sehr selten zugelassen und in demselben Verse höchstens nur einmal. Bei den Tragikern ist die Auflösung der Arsis an folgende von J. Oberdick aufgefundene Gesetze gebunden:

1) Wenn die Penthemimeres vorausgeht, kann die folgende Arsis immer aufgelöst werden. Es ergeben sich also in diesem Falle folgende beiden Formen des dritten Fusses:

⏒ ′ ⏑ ‴ ⏑ | ⏑⏑ ⏑ ″ ⏒ ′ ⏑ ′
⏒ ′ ⏑ ‴ – | ⏑⏑ ⏑ ″ ⏒ ′ ⏑ ′

*) Mar. Vict. 2526 (Rufin. 2708): *Improbatur ... apud tragicos versus ex omnibus iambis compositus; nam quo sit amplior et par tragicae dignitati, interponunt frequentius in locis duntaxat imparibus pedum dactylicorum moras et spondeum.* Terent. Maur. 2228.

elbstverständlich kann ausserdem der dritte Fuss noch ein ambus oder ein Spondeus sein.

2) Wenn die Hephthemimeres vorausgeht, kann die folgende Arsis stets aufgelöst werden. Es muss dann der vierte Fuss ein Tribrachys sein:

⏓ — ⏑ ⏑́– ⏓ — ⏓ | ⏑́⏑ ⏓ — ⏑ –́.

Ausserdem kann natürlich der vierte Fuss ein Iambus sein.

3) Ebenfalls gesetzmässig ist die Auflösung der Arsis im ersten Fusse. Ist diese aufgelöst, so bildet der Tribrachys in der älteren Tragödie die Regel; in der späteren Zeit ist auch die Form des Daktylus ohne Anstoss. Aeschylus hat sich denselben nur gestattat, wenn die Verlängerung der Thesis in einem einsilbigen Worte stattfindet, wie *καί* (Choeph. 216), *οὐ* (Agam. 1312).

4) Die Auflösungen im zweiten und fünften Fusse bei vorausgehendem Wortschluss sind bei Aeschylus so selten, dass sie als Ausnahmen bezeichnet werden müssen; in der späteren Zeit, namentlich bei Euripides, ist die Auflösung im zweiten Fusse häufiger, während sie im fünften Fusse fast ganz vermieden wird. Wortschluss muss aber stets vorausgehen. In beiden Fällen ist nur der Tribrachys möglich. (Vgl. J. Oberdick, Zu Aeschylus. Zeitschr. f. ö. G. 1871. Jen. Lit.-Z. 1875 p. 186. Krit. Studien p. 32 ff. N. Phil. Rundsch. 1887 Nr. 11 p. 164 ff.)

Die Zulassung des kyklischen Anapästes*) an Stelle des Iambus findet analog dem kyklischen Daktylus des trochäischen Tetrameters erst bei den Dramatikern statt. Da der Trimeter hier dialogisches Maass ist, so ist der kyklische Fuss häufiger als in den meist melisch vorgetragenen trochäischen Tetrametern. Gänzlich ausgeschlossen ist er bloss von dem letzten Fusse des Trimeters; die Zulassung an den fünf ersten Stellen folgt in den verschiedenen Gattungen des Dramas verschiedenen Gesetzen:

1. Die Tragiker lassen den Anapäst bei Eigennamen an jeder der fünf ersten Stellen zu, z. B. Pers. 327: *Κιλίκων ἔπαρχος, εἷς ἀνὴρ πλεῖστον πόνον*, Oed. Col. 1: *τέκνον τυφλοῦ γέροντος, Ἀντιγόνη, τίνας*, am häufigsten in der ersten, in den vier folgenden Stellen geschieht dies in den älteren Tragödien (vor

*) Auch nach den Metrikern steht der Anapäst wie der Daktylus dem Iambus im Rhythmus gleich. Caes. Bassus ap. Rufin. 2707 P. = 555 K. *Iambicus . . ., cum pedes etiam dactylici generis adsumat, desinit iambicus videri, nisi percussione ita moderaveris, ut cum pedem supplodes, iambum ferias; ideoque illa loca percussionis non recipiunt alium quam iambum.* Terent. Maur. 2249.

Ol. 89) nur dann, wenn ein Eigenname sich nicht dem iambi schen Maasse fügt, während hier in der späteren Zeit ein jede anapästische oder anapästisch anlautende Eigenname zugelasse wird, Helen. 88: *Τελαμὼν, Σαλαμὶς δὲ πατρὶς ἡ θρέψασά με* Philoct. 794: *'Αγάμεμνον, ὦ Μενέλαε, πῶς ἂν ἀντ' ἐμοῦ.* Ei Wort, welches kein Eigenname ist, kann als Anapäst nur im ersten Fusse des Trimeters stehen, wobei indess die ältere Tra gödie noch bestimmte Schranken einhält. Der anlautende Anapäst besteht hier nämlich stets aus einem einzigen Worte, welches seiner natürlichen Prosodie nach ein Anapäst ist oder anapästisch beginnt, Prometh. 366: *κορυφαῖς δ' ἐν ἄκραις ἥμενος μυδροκτυπεῖ*, 368: *ποταμοὶ πυρὸς δάπτοντες ἀγρίαις γνάθοις*, 6: *ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἀρρήκτοις πέδαις*, 353: *ἑκατογκάρανον πρὸς βίαν χειρούμενον.* Erst die spätere Tragödie lässt den anlautenden Anapäst, der hier überhaupt häufiger vorkommt als in der älteren, auch aus zwei Wörtern (Artikel und Nomen, Präposition und Casus) oder aus einem Worte bestehen, das seiner natürlichen Prosodie nach ein Tribrachys ist und erst durch Position zum Anapäst wird, Philoct. 795: *τὸν ἴσον χρόνον τρέφοιτε τήνδε τὴν νόσον*, Alcest. 375: *ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου*, Herc. fur. 940: *ἐπὶ τοῖσι νῦν θανοῦσιν ἀγνιᾷ χέρας*, — Trach. 762: *ἑκατὸν προσῆγε συμμιγῆ βοσκήματα*, Oed. C. 481: *ὕδατος, μελίσσης· μηδὲ προσφέρειν μέθυ*, 1160: *ποδαπόν; τί προσχρῄζοντα τῷ θακήματι* u. v. a. bei Euripides. Doch kommen auch schon bei Aeschylus (ausser einem solchen Anapäst in einem Eigennamen Pers. 323 *Θάρυβίς τε*) zwei Anapäste mit einer solchen positionslangen Arsis vor, Pers. 343: *ἑκατὸν δὶς ἦσαν ἑπτά θ' ὧδ' ἔχει λόγος* u. Agam. 509: *ὕπατός τε χώρας Ζεύς, ὁ Πύθιός τ' ἄναξ.* Ferner sind componirte und augmentirte Verba von dem anlautenden Anapäste bis auf wenige Beispiele ausgeschlossen, Prometh. 849: *ἐπαφῶν ἀταρβεῖ χειρὶ καὶ θιγὼν μόνον*, Philoct. 544: *ἐκέλευσ' ἐμοί σε ποῦ κυρῶν εἴης φράσαι*, Iphig. Aul. 49: *ἐγένοντο Λήδᾳ*, Herc. fur. 458: *ἔτεκον μὲν ὑμᾶς.*

2. Die Komödie, sowohl die sicilische wie die attische, verstattet die Zulassung des kyklischen Anapästes an jeder der fünf ersten Stellen ohne Einschränkung, gleichviel, ob derselbe ein Eigenname ist oder nicht, ja die Anapäste sind hier im Ganzen häufiger als die Iamben und Spondeen mit aufgelöster Arsis, und Trimeter mit zwei und mehreren Anapästen sind ganz normal Ran. 1203: *καὶ κωδάριον καὶ ληκύθιον καὶ θυλάκιον*, Aves 10

)απῶ τὸ γένος δ'; *E.* ὅθεν αἱ τριήρεις αἱ καλαί, Pherekrat. tall. 1, 9: *παρὰ τοῖς ποταμοῖς σίζοντ' ἐκέχυντ' ἀντ' ὀστράκων,* sp. 979: *κατάβα, κατάβα, κατάβα, κατάβα, καταβήσομαι.* Innerlb des Anapästes kann ein Wortende stattfinden, z. B.:

Av. 1022: *ἐπίσ|κοπος — ἥ|κω δεῦρο τῷ κυάμῳ λαχών.*
Ran. 164: *καὶ χαῖρε πόλλ', ὦδελφέ. Δ. νὴ | Δία — καὶ | σύ γε.*
Ach. 165: *οὐ καταβαλεῖτε τὰ | σκόροδ'; — Θ. ὦ | μοχθηρὲ σύ.*
Ach. 178: *τί δ' ἔσ|τιν; — Α. ἐγὼ | μὲν δεῦρό σοι σπονδὰς φέρων.*

och wird es vermieden, die *τομὴ ἐφθημιμερὴς*, wenn keine andere auptcäsur vorhanden ist, in einen Anapäst fallen zu lassen, wie esp. 1369:

τῶν ξυμποτῶν κλέψαντα; — Φ. ποίαν αὐλητρίδα;
⏒ — ⏑ ⏑́ ⏒ — ⏑ | ⏑ ⏑́ ⏒ — ⏑ ⏑́

ritt dabei die Penthemimeres nachdrücklich hervor, so ist jene rennung des Anapästes weniger auffallend, Av. 442: *ὁ μαχαιροιός, μήτε δάκνειν τούτους ἐμέ*, Ran. 652: *ἄνθρωπος ἱερός. δεῦρο :λιν βαδιστέον.* 658: *τί τὸ πρᾶγμα τουτί; δεῦρο πάλιν βαδιστέον,* sistr. 768: *μὴ στασιάσωμεν· ἔστι δ' ὁ χρησμὸς οὑτοσί.* Ebenso, nn die getrennten Wörter der Anapäste Präposition und Casus, er Artikel und Nomen sind, Acharn. 497: *εἰ πτωχὸς ὢν ἔπειτ' ἐν)ηναίοις λέγειν*, Eccles. 104: *νυνὶ δ', ὁρᾷς, πράττει τὰ μέγιστ' τῇ πόλει*, oder wenn sie sonst dem Sinne nach sich eng aneinder schliessen, dabei Penthemimeres und eine Interpunction am ıde der Anapäste stattfindet, Thesmoph. 609: *ἔχουσα; τίτθη νὴ ' ἐμή. διοίχομαι*, Nub. 70: *ὥσπερ Μεγακλέης ξυστίδ' ἔχων· ἐγὼ ἔφην.* — Die Freiheit in der Zulassung der Anapäste an en 5 Stellen des Verses theilt mit der Komödie das Satyrama in dem Dialog der komischen Rollen wie der Satyrn, des len und Cyclops, während die tragischen Personen des Satyramas sich den Normen der Tragödie anschliessen; doch ist rt der Anapäst im Ganzen seltener als in der Komödie. Aeschyl. ometh. Pyrkaeus fr. 218: *λινᾶ δέ, πίσσα κώμολίνου μακροὶ νοι*, Cyclops 154: *εἶδες γὰρ αὐτήν; Σ. οὐ μὰ Δί', ἀλλ' ὀσφραίμαι.* 231: *οὐκ ἦσαν ὄντα θεόν με καὶ θεῶν ἄπο.* 234: *τούς ἄρνας ἐξεφοροῦντο· δήσαντες δὲ σέ.*

Die Komödie*) unterscheidet sich von der Tragödie nicht ›ss durch die uneingeschränkte Zulassung der Anapäste, sonrn auch durch die Freiheit, Anapäste mit aufgelöster

*) Curtius Bernhardi de incisionibus anapaesti in trimetro comico ecorum. Dissert. Lips. 1871.

Arsis, oder, was dasselbe ist, anapästische Proceleu matici ◡ ◡ ◡◡ zu gebrauchen, wenn gleich die Beispiele hierfü im Ganzen nur sehr spärlich sind. Dem anapästischen Proce leusmaticus steht die Zulassung des Anapästes nach eine aufgelösten Arsis analog ◡ ◡◡ ◡◡ ◡́, die in der Tragödi ebenfalls nicht vorkommt. In den meisten hierher gehörigen Tri metern lässt es das metrische Schema unentschieden, ob wir in ihnen einen aufgelösten Anapäst oder einen Anapäst mit voraus gehenden aufgelösten Iamben anzunehmen haben, z. B.:

aufgelöster Anapäst ◡ — ◡ ′ ◡◡ ◡◡ ◡ ◡́ ◡ — ◡ ′

aufgelöst. Iamb. u. Anapäst ◡ — ◡ ◡́ ◡ ◡◡ ◡◡ ◡́ ◡ — ◡ ′

Nach der Ueberlieferung der alten Rhythmiker ist aber von diesen beiden Auffassungen die zweite schwer zu rechtfertigen, wie sich alsbald ergibt, wenn wir mit G. Hermann die anlautende Thesis des Verses von der folgenden Arsis absondern*):

I. ◡ | — ◡ | — ◡◡ | ◡◡ ◡ | ◡ | — ◡ | —
II. ◡ | — ◡ | — ◡ | ◡◡ ◡◡ | — ◡ | — ◡ | —

Der in I. erscheinende kyklische Daktylus nämlich fügt sich bei seiner irrationalen Thesis leicht dem dreizeitigen Maasse, nicht aber der Proceleusmaticus in II. Denn wenn wir die vier Kürzen des letzteren auf den Umfang von 3 Moren zurückführen wollen, so müssen wir zwei von diesen Kürzen einem Chronos protos gleichsetzen, was der ausdrücklichen Lehre der alten Rhythmiker, dass der Chronos protos nicht in kleinere Zeiteinheiten zerfallen kann, widerspricht. Dennoch aber lässt sich die unter II. gegebene Messung nicht überall abweisen und wir müssen es dahingestellt lassen, wie sich die hierher gehörenden Trimeter den Forderungen der alten rhythmischen Theorie, die offenbar nicht erst von Aristoxenus herrührt, gefügt haben.

*) Hermann drückt dies so aus: der Proceleusmaticus statt des Iambus stört den Rhythmus nicht, statt des Trochäus stört er ihn. — Die Absonderung der Anakrusis ist nur etwas formelles, nur eine Auffassungsweise des Rhythmus, auf den materiellen Bestand des Rhythmus hat sie keinen Einfluss. Man darf nicht glauben, dass man die Absonderung der Anakrusis auch im Vortrage hervortreten lassen dürfte, etwa durch eine kleine Pause; dies ist den Bestimmungen der alten Rhythmiker zuwider, nach welchen die Uebergänge von einer Silbe oder Reihe zur andern (κινήσεις) ἄγνωστοι sind διὰ σμικρότητα ὥσπερ ὅροι τινὲς ὄντες τῶν ... τῶν ἠρεμιῶν κατεχομένων χρόνων. Aristox. ap. Psellum fr. 8. Bacchii introd. p. 9.

gen. — Die sämmtlichen durch aufgelöste Anapäste und durch rbindung einer aufgelösten Arsis mit folgendem Anapäst entshenden Versschemata sind:

I. Aufgelöster Anapäst (anapästischer Proceleusm.)		II. Aufgelöste Arsis mit folgendem Anapäst.
a. ⏑⏑⏖ ⏑ –́ ⏒ — ⏑ –́ ⏓ — ⏑ –́	=	⏑ ⏖⏑ ⏑ –́ ⏒ — ⏑ –́ ⏒ — ⏑ –́
b.		— ⏖⏑ ⏑ –́ ⏒ — ⏑ –́ ⏒ — ⏑ –́
a. ⏒ — ⏑ ⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ –́ ⏒ — ⏑ –́	=	⏒ — ⏑ ⏖́ ⏑ ⏑ — ⏑ –́ ⏒ — ⏑ –́
b. ⏒ — ⏑ ⏑ ⏖́ — — ⏑ –́ ⏒ — ⏑ –́		
a. ⏒ — ⏑ –́ ⏑ ⏑ ⏖ ⏑ –́ ⏓ — ⏑ –́	=	⏒ — ⏑ –́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏑ –́ ⏒ — ⏑ –́
b.		⏒ — ⏑ –́ — ⏖ ⏑ ⏑ –́ ⏓ — ⏑ –́
a. ⏒ — ⏑ –́ ⏒ — ⏑ ⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ –́	=	⏒ — ⏑ –́ ⏓ — ⏑ ⏖́ ⏑ ⏑ — ⏑ –́
b. ⏒ — ⏑ –́ ⏒ — ⏑ ⏑ ⏖́ — — ⏑ –́		

Die mit a bezeichneten Verse gestatten beide Auffassungen, e mit b bezeichneten, bei weitem die seltensten, lassen immer r eine der beiden in Rede stehenden Messungen zu. Folgendes d die sichersten Beispiele; wir geben zugleich die Aendegen an, die man versucht hat, um sowohl den aufgelösten apäst wie die Verbindung der aufgelösten Arsis mit folgendem apäst zu entfernen:

1 a. Lysistr. 1148: *ἀδικίομες, ἀλλ' ὁ πρωκτὸς ἄφατος ὡς λός.* ‖ Thesmoph. 285: *τὸ πόπανον ὅπως λαβοῦσα θύσω ταῖν ιῖν* (*πόπανον. τὰ πόπαν'. τὸ πόπανον ὡς*). ‖ Av. 1283: *σκυτάλι' ϕρουν. νυνὶ δ' ὑποστρέψαντες αὖ* (*σκυτάλι ἐφ. νῦν δ'. σκυτάλιά ἐφ. νῦν δ'*). ‖ Nub. 845: *πότερα παρανοίας αὐτὸν εἰσαγαγὼν ἕλω ιτερον*, codd. *πότερ' ἂν*). ‖ Nicom. Eileith. v. 9: *πότερον ἀπο-ῦναι σκευάσαντα μουσικῶς* (*πότερ'*). ‖ Damox. Syntroph. 59: *ότε δ' ἀφεστὼς παρακελεύομαι, πόθεν* (*ἐνίοτ'. ἔσθ' ὅτε δ'. α δ'*). ‖ Menand. inc. 54: *τὰ δὲ μετὰ γυναικὸς εἰσιόντ' εἰς ίαν* (*τὰ μετὰ γυναικὸς δ'*). ‖ — 1 b: Damox. Athen. 3, 112 c: *ίβατον ἐν ἀνθρώποισιν ἀλλοιώματα* (*ἠλ. ἀνθρ. ἠλίβατ' ἐν θρ.*) ‖ Machon. Athen. 8, 346 b: *εἴσαγε διὰ πασῶν Νικολᾴδας νκονίας.*

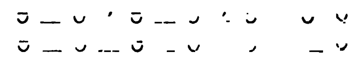
2 a. Ach. 928: *ὥσπερ κέραμον. ἵνα μὴ καταγῇ φορούμενος.* ‖ Nub. 3: *ἀλεκτρυόνα κατὰ ταὐτὸ καὶ τὸν ἄρρενα.* Av. 108: *ποδαπὼ γένος* (*δ'*); *E. ὅθεν αἱ τριήρεις αἱ καλαί.* ‖ Eccles. 315: *καὶ ἱμάτιον· ὅτε δὴ δ' ἐκεῖνο ψηλαφῶν.* Die stete Cäsur nach r dritten, auf die erste Länge folgenden Kürze weist darauf ı, dass hier die Messung II. stattfindet, obwohl das blosse trische Schema auch die Messung I. verstattet. ‖ — 2 b. Ach. 78:

τοὺς πλεῖστα δυναμένους καταφαγεῖν τε καὶ πιεῖν (δυνατοὺ φαγεῖν). Ran. 76: οὐχὶ Σοφοκλέα πρότερον ὄντ' Εὐριπίδο (οὐ Σ.) Equit. 7: αὐταῖσ(ι) διαβολαῖς. Δ. ὦ κακόδαιμοι πῶς ἔχεις.

3 a. Plato fr. inc. 6: οὗτος τίς εἶ; λέγε ταχύ· τί σιγᾷς; οἰ ἐρεῖς (ταχὺ σιγᾷς). Nicostr. Kaine 1, 2: λευκός· τὸ γὰρ πάχο ὑπερέκυπτε τοῦ κακοῦ (τὸ πάχος. τὸ δὲ πάχος). — 3 b. Ach. 73: ἀκούετον δή, ποτέχετ' ἐμὶν τὰν γαστέρα (ἀκούετε δή. ποτέχετο τάν. πότσχετ' ἐμίν).

4 a. Plut. 1011: νηττάριον ἂν καὶ φάβιον ὑπεκορίζετο. Vesp. 1169: ὡδὶ προβάς· τρυφερόν τι διασαλακώνισον (διασαχώ νισον. διασαικώνισον. διαλακώνισον). Eupol. Pol. 31: ἐμοὶ γὰ οὐκ ἔστ' οὐδὲ λάσαν(ον) ὅπου χέσω. — 4 b. Eupol. Athen. 12 623 e: καὶ μουσική πρᾶγμ' ἐστὶ βαθύ τι καὶ καμπύλον (βαθὺ καί). Acharn. 437: Εὐριπίδη, 'πειδήπερ ἐχαρίσω μοι ταδί (ἐχαρ ταδί). Alexis Strat. Athen. 223 e: ἀπόλαβε. Β. τουτὶ δ' ἐστι τί; Α. ὃ παρ' ὑμῶν ἐγώ (τί δὲ τοῦτ' ἐστίν)*).

Trimeter Skazon. Wie aus dem trochäischen Tetrameter so bildete die Poesie der Iambographen auch aus dem Trimeter durch regelmässige Verlängerung der letzten Thesis eine Nebenform, die recht eigentlich der rhythmische oder vielmehr arrhythmische (vgl. S. 190) Ausdruck jener poetischen Gattung war. Dies ist der Trimeter σκάζων, χωλός, *claudus*, dem gegenüber der normal gebildete (bezw. der aus lauter reinen Füssen bestehende) Trimeter ὀρθός, *rectus*, *integer* genannt wird**):



Es findet am Schlusse keine Synkope statt, durch welche der Vers zu einem hyperkatalektischen Trimeter, d. h. zu einem das höchste Maass der einheitlichen Reihe im diplasischen Rhythmengeschlechte überschreitenden katalektischen Heptameter werden würde, auch keine Umsetzung des letzten Iambus zum Trochäus

---

*) Ueber den iambischen Trimeter der nachklassischen und byzantinischen Zeit s. Studemund Index lect. Vratisl. Sommer 1887 und die d selbst citirte Litteratur. C. Fr. Müller Ignatii Diaconi tetrasticha iambi u. s. w. Kiliae 1886. S. 3, Anm. 4.

**) Hephaest. 18. Schol. Heph. B p. 151. Tricha 260. Mar. Vict 2526 f., 2574 f. Terent. Maur. 2372. Plotius 2643. Caes. Bass. 257 f. Atil. Fort. 287 K. Rufin. 2712. Tzetz. Cram. An. Ox. 3 p. 310.

en wir mit Rücksicht auf die dipodischen Haupticten und Nebencten so bezeichnen könnten:

⏒ –́ ⏑ –̋, ⏒ –́ ⏑ –̋, ⏒ –́ –̋ ⏓,

odass die letzte Dipodie die Form eines Antispasten hätte, denn lie letzte Silbe ist schon in der klassischen Zeit meist eine Länge, die Grundform des letzten Fusses also ein Spondeus, nicht Trochäus, wie schon die alten Metriker bemerken, sondern es hat eine anomale Verlängerung der letzten Thesis stattgefunden, durch welche das Gesetz, dass der Spondeus nur im Anfange der Dipodie zugelassen wird, absichtlich verletzt wird. Der Gang des Verses wird gegen Ende gehemmt, er wird schlendernd und schleppend als Abbild des menschlichen Lebens mit seinen Schwächen und Schattenseiten, die in jenen Versen verspottet werden. Dass die Alten den Choliambus so aufgefasst haben, beweist die Tradition Plot. Sacerd. 519 K.: *Hipponactium trimetrum clodum percutitur sicut iambicum trimetrum Archilochium, comicum vel tragicum*, demnach:

⏑ –́ ⏑ –̋, ⏑ –́ ⏑ –̋, ⏑ –́ — ⏑̋

Es spricht sich in dem Choliambus der klassischen Zeit in Verbindung mit dem skoptischen Inhalte spöttisch-blasirte Nonchalance in einherschlenderndem Gange aus, in der nachklassischen mit anderem als skoptischem Inhalte wird er zu einem lässig-bequemen Bummelvers für leichte Poesie, der aber mit Feinheit und Eleganz gehandhabt wird, etwa wie die für die alexandrinische Zeit charakteristischen Sotadeen oder die blasirten Salonhexameter des Horaz mit ihrem pikanten Widerstreite von Versbau und Satzbau. Die Bildung der fünf ersten Füsse des Choliamb entspricht in der klassischen Zeit dem Trimeter ὀϱϑὸς der Iambographen nicht allein im Gebrauche der Cäsuren, sondern, soweit wir nach den kargen Fragmenten urtheilen können, auch im Gebrauche der secundären Füsse. Als Erfinder wird auch hier wie für den Tetrameter skazon Hipponax oder Ananias genannt (daher *trimeter Hipponacteus, metrum Ananium*); Provenienz aus dem Volksleben ist nicht anzunehmen. Ob schon Simonides von Amorgos darin gedichtet, muss zweifelhaft bleiben, da der einzige Simonideische Vers dieser Art fr. 18: *καὶ σαῦλα βαίνων, ἵππος ὡς κοϱωνίτης* durch die Veränderung *κοϱωνίης* oder *κοϱωνίδης* leicht zu einem Trimeter orthos hergestellt werden kann*). In die Komödie hat

*) Emendationen von Welcker, W. Dindorf, Bergk.

sich dies Metrum keinen Eingang verschafft, denn die zwei Skazontes des Eupolis ap. Priscian. 1328 = 427 H.: *ἀνόσια πάσχω ταῦτα καὶ μὰ τὰς Νύμφας,* | *πολλοῦ μὲν οὖν δίκαια ναὶ μὰ τὰς κράμβας* stehen vereinzelt. Dagegen wurde es als ein der prosaischen Rede sich annäherndes Maass seit der alexandrinischen Zeit eine beliebte Form der didaktischen Poesie, besonders der Fabeldichtung bei Herodas, Aeschrion, Kallimachus, Apollonius Rhodius, Phönix von Kolophon und Babrius. S. am Schlusse: Zweiter Excurs: Ueber den Bau des griechischen Choliambus, insbesondere über den des babrianischen Mythiambus von Max Ficus.

Der katalektische Trimeter entsteht aus dem akatalektischen durch Synkope der letzten Thesis:

⏓ — ⏑ –́ ⏓ — ⏑ –́ ⏓ — ⏑ ⏓́

⏓ — ⏑ –́ ⏓ — ⏑ –́ ⏑ ⊔ ⏓

Wir finden ihn bereits bei Archilochus (daher *Archilochium iambicon curtum* Caes. Bass. 270, 25 K., *hendecasyllabum Archilochium* Atil. Fort. p. 299 K., *colobus Archilochius* Diomed. 507. vgl. Mar Victor. 2574. 2589. Bei Prissian Part. p. 460, 10 H. heisst dies Metrum *senarium iambicum colobon*: vgl. auch Terent. Maur. 2429 ff.), der ihn mit einem vorausgehenden daktylo-trochäischen Verse (dem sog. *ἑξάμετρον περιττοσυλλαβὲς*) distichisch verband, fr. 101. Stichisch scheint ihn Alkman gebraucht zu haben, fr. 74 B:

κλῖναι μὲν ἑπτὰ καὶ τόσαι τράπεσδαι
μακωνίδων ἄρτων ἐπιστέφοισαι
λίνῳ τε σασάμῳ τε κὴν πελίχναις
πέδεσσι χρυσοκόλλα . . . .

Ein Beispiel stichischer Composition aus späterer Zeit bei Phaläkus Anthol. Pal. 13, 5. Auch bei den lesbischen Erotikern kam er vor, bei Alcäus mit einem vorausgehenden trochäischen katalektischen Dimeter verbunden, wie Horat. 2, 18, vgl. Atil. Fortun. 2704 (dahin Alc. fr. 102: *ἔγω μὲν κ' οὐ δέω ταῖς μαρτυρεῦντας*); der Sappho scheint das von Hephaest. p. 14 angeführte Beispiel *χαίροισα νύμφα, χαιρέτω δ' ὁ γάμβρος* anzugehören, fr.* 103. Der Name *Hipponacteum* Serv. 1818 weist auf den Gebrauch bei Hipponax, von dem er vielleicht mit einem vorausgehenden iambischen Tetrameter wie bei Asklepiades Anthol. Pal. 13, 23. Brunck Anal. 1, 219 verbunden war.

§ 28.

Iambischer Dimeter und Tetrameter.

Neben dem Trimeter ist bloss dem Dimeter und dem daraus hervorgehenden Tetrameter ein stichischer Gebrauch zu Theil

vorden. Der akatalektische Dimeter lässt sich bei Archi-
hus bloss in distichischen Strophen nachweisen, in denen er
einem vorausgehenden iambischen Trimeter epodisch hinzu-
t, vgl. § 35; in stichischer Composition wandten ihn Alkman,
äus und Anakreon an, Alcm. fr. 76: ὥρας δ' ἔσηκε τρεῖς,
ρος | καὶ χεῖμα κὠπώραν τρίταν, | καὶ τέτρατον τὸ ϝῆρ, ὅκα |
λλει μὲν, ἐσθίειν δ' ἄδαν | οὐκ ἔστιν . . . ‖ Alcaeus fr. 56:
αι με κωμάζοντα, δέ|ξαι λίσσομαί σε, λίσσομαι. ‖ Anacr. fr.
und 86: καὶ θάλαμος, ἐν τῷ κεῖνος οὐκ | ἔγημεν, ἀλλ' ἐγήματο,
. 90: μήδ' ὥστε κῦμα πόντιον | λάλαζε, τῇ πολυκρότῃ | σὺν
στροδώρῃ καταχύδην | πίνουσα τὴν ἐπίστιον. ‖ Vgl. Hephaest.
17: ἀκατάληκτα μὲν δίμετρα, οἷα τὰ Ἀνακρεόντεια ὅλα ᾄσματα
ράπται*). Doch kann es fraglich erscheinen, in wie weit die
neter selbständige Verse bildeten, oder zu akatalektischen
trametern vereint waren. Das letztere haben wir wegen
fehlenden Cäsur für das Beispiel des Alcäus anzunehmen,
denn auch Hephaest. p. 8 diesen Vers einen Tetrameter
nnt. Ebenso Alkm. 10: καὶ κῆνος ἐν σάλεσσι πολ|λοῖς ἥμενος
καρς ἀνήρ. Vielleicht waren auch bei Anakreon je zwei
meter zu einem Tetrameter vereint, vgl. Servius p. 1818:
iacreontium constat tetrametro acatalecto.

Der katalektische Dimeter ist durch Synkope der letzten
esis aus dem akatalektischen hervorgegangen (S. 179) und
mmt mit diesem im Rhythmus vollkommen überein:

◡̄ — ◡ ⏑́ ◡̄ — ◡ ⏑́
◡̄ — ◡ — ◡ — ⏓

ie dritte Thesis lässt nach dem S. 179 dargelegten Gesetze
ine Mittelzeitigkeit zu. Es ist kein Grund vorhanden, den
ichischen Gebrauch dieser Reihe der früheren Zeit abzusprechen,
nn sie nimmt im iambischen Rhythmus dieselbe Stelle ein,
ie im anapästischen der Parömiacus, und liegt in derselben
eise dem katalektisch-iambischen Tetrameter wie der Parömiacus
m anapästischen Tetrameter zu Grunde; auch das Vorkommen
Volksliedern weist auf hohes Alter, vgl. das Tanzlied der
ottiäischen Jungfrauen bei Plutarch. quaest. graec. c. 35: ἴωμεν
ς Ἀθήνας (Bergk, fr. 23). Nach Hephaestion p. 18 scheint der
talektische Dimeter von Anakreon stichisch gebraucht zu sein:

*) In wie weit bei Anakreon auch eine zweisilbige Anakrusis (anlau-
der Anapäst) zugelassen wurde, lässt sich aus fr. 91: διὰ δηὖτε Καρι-
ργέος | ὀχάνοιο χεῖρα τιθέμεναι nicht bestimmen.

ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι,
πάρεστι γάρ, μαχέσθω*).

In der nachklassischen Zeit wird er gleich den anakreonteischen Anaklomenoi ein häufiges Maass (ἡμίαμβον genannt Trich. 259), zuerst bei Herodas (Hypn. fr. 10), dann bei den Dichtern der Anakreontea, Pseudo-Theocr. 30 und anderen Byzantinern wie Gregor. Naz. p. 182, Paulus Silent. (Anal. Br. 3 p. 94), wobei die Reinheit des Metrums namentlich durch lange Thesen im Inlaut des Verses nicht selten gestört wird. S. Excurs III.

Der katalektische Tetrameter, die Verbindung des akatalektischen und katalektischen Dimeters zu einem einheitlichen Verse, nimmt unter den Rhythmen des diplasischen Geschlechtes dieselbe Stelle ein wie unter den vierzeitigen Rhythmen der anapästische Tetrameter, mit dem er im Bau wie im Gebrauche eine durchgreifende Analogie zeigt. Der anapästische Tetrameter ist Marschvers, der iambische Tetrameter ein Tanzvers, der sich bei seinem raschen, springenden Rhythmus besonders für die launig bewegten Weisen einer volksthümlichen Orchestik eignete**). So in dem Blumentanze (Bergk 19) nach Athen. 14, 629 e: ἦν δὲ καὶ παρὰ τοῖς ἰδιώταις ἡ καλουμένη ἄνθεμα· ταύτην δὲ ὠρχοῦντο μετὰ λέξεως τοιαύτης μιμούμενοι καὶ λέγοντες·

Ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;
ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

Unter den Lyrikern lässt sich der Tetrameter zuerst bei Hipponax nachweisen (daher *Hipponacteus* genannt Caes. Bass. p. 263, 17 K., Schol. Arist. Plut. 253), fr. 90:

εἴ μοι γένοιτο παρθένος καλή τε καὶ τέρεινα;

wahrscheinlich hatte ihn Hipponax aus dem Volksgesange entlehnt, wo er seit alter Zeit namentlich bei demetreischen und dionysischen Festen üblich gewesen sein mag**). Aus der Lyrik ging er in die Komödie über (daher *Aristophanium* genannt Servius 1818), die ihn stichisch sowohl in melischen wie in dia-

*) Anders Bergk Anakreon p. 54.

**) Aus dem volksthümlichen Gebrauche des Tetrameters hat sich später der politische Vers der Byzantiner entwickelt, der sich sicherlich nicht aus der Litteratur herausgebildet hat.

***) Nach Plotius 2645 wurde auch der iambische Tetrameter in der Form des Skazon gebildet: *tetrametrum clodum brachycatalectum, quod et episcazon trimetrum numcupatur, fit hoc modo* . . .: Ἑρμῆ μάκαρ, κατ' ὕπνον ⟨— ⏑⟩ οἶδας ἐγρήσσειν, s. Hippon. fr. 89.

logischen Parthieen gebrauchte*). Die doppelte Anwendung als melisches und dialogisches Metrum bildet einen wesentlichen Unterschied für den metrischen Bau des komischen Tetrameters. Als melisches Maass hat er in der Parodos und der Exodos des Stückes seine Stelle, stets mit lebhafter Orchestik oder launiger Mimetik verbunden und im schroffen Gegensatze zu den ernsten anapästischen Systemen, deren sich die tragische Parodos und Exodos bedient. So kommt er in dem jubelnden Schlussgesange der Acharner vor 1226 ff. mit akatalektischem Dimeter an vorletzter Stelle; in der Parodos wird er von dem Chorführer entweder vor oder zwischen den Strophen des Chores vorgetragen, Vesp. 230, Ecclesiaz. Parod. 285, Eccles. Epipar. 479, Plut. 253. Als dialogisches Metrum ist der Tetrameter den antithetisch gegliederten trichotomischen Syntagmata eigenthümlich (s. § 13), jenen significanten Parthieen der komischen Epeisodien, in denen auf eine Chorstrophe iambische oder anapästische Tetrameter mit einem in dem gleichen Rhythmus gehaltenen Systeme folgen. Iambische Tetrameter finden sich hier Equit. erstes Epeisodion 333—366 und 407—440, wo auf das zweite System noch 4 Tetrameter folgen 457—460, Equit. zweites Epeisodion 841—910, Nub. zweites Epeisod. 1034—1084, Nub. Exodos 1351—1386 und 1399—1446, Ran. drittes Epeisodion 905—981. Bloss Thesmophor. 531—573 fehlt das System und die antithetische Parthie. Ueberall ist hier die Eigenthümlichkeit gewahrt, dass die beiden ersten Tetrameter dieser Parthieen, die unmittelbar auf die Strophe folgen, von dem Chorführer gesprochen werden. In dem trichotomischen Syntagma der Lysistr. erstes Epeisod. (mit anapästischen Tetrametern und Systemen) gehen der Strophe und Antistrophe iambische Tetrameter voraus 467—476 und 539. 540, die wahrscheinlich wie die Strophen melisch vorgetragen sind.

Der iambische Tetrameter hat bei der geringeren Ausdehnung der rhythmischen Reihen grössere Leichtigkeit und Beweglichkeit, als dass er für das Pathos der Tragödie geeignet wäre; überall drückt er sprudelnde Laune und erregte Hast aus, er ist keck, behende und leichtfertig, aber ohne Ernst und Würde. Deshalb stellt ihn Aristophanes gerade an den bedeutsamsten Stellen dem ernsten und gemessenen anapästischen Tetra-

---

*) Beispiele des iambischen Tetrameters in der mittleren Komödie: Antiphan. Aleiptria fr., inc. fr. 13. Anaxandr. Odyss. fr. Anaxil. fr. inc. 7.

meter gegenüber, neben welchem sich sein ethischer Charakter am augenfälligsten darlegt. So vertheidigt in den Wolken der Dikaios, der an der alten Zucht und Sitte festhält, seine gute Sache in anapästischen Tetrametern, während der zungenfertige Adikos seine laxen Grundsätze mit beredter Sophistik in iambischen Tetrametern vorträgt; in den Fröschen lässt Aristophanes den Aeschylus in anapästischen, den Euripides in iambischen Tetrametern reden.

Die beiden Reihen sind wie im trochäischen und anapästischen Tetrameter durch eine Cäsur am Ende des vierten Fusses von einander gesondert:

Acharn. 1226: *Λ. λόγχη τις ἐμπέπηγέ μοι | δι' ὀστέων ὀδυρτά.*
Δ. ὁρᾶτε τουτονὶ κενόν. | τήνελλα καλλίνικος.
Χ. τήνελλα δῆτ', εἴπερ καλεῖς γ', | ὦ πρέσβυ, καλλίνικος.

Doch vernachlässigte die Komödie diese Cäsur nicht minder oft als im trochäischen Tetrameter. Besonders geschieht dies in den dialogischen Parthieen; daher entbehrt in den Wolken, Thesmophoriazusen und Fröschen, wo die Tetrameter sämmtlich dialogisch sind, fast der sechste Vers der Cäsur, während die Tetrameter in den Ekklesiazusen, Lysistrata und Plutus, wo sie sämmtlich melisch vorgetragen werden, einen strengeren Bau zeigen.

Der Gebrauch der langen (irrationalen) Thesis richtet sich nach dem oben aufgestellten Gesetze. Sie ist aber in der zweiten Reihe ausgeschlossen von der dritten Thesis, wohl weil die dritte Arsis ein Chronos trisemos ist; dagegen wird sie ohne weiteres zugelassen vor der ersten, dritten u. fünften Arsis des ganzen Verses und ist hier ebenso beliebt wie in den iamb. Systemen und Strophen der Komödie, so dass die iambischen Tetrameter mit zwei langen Thesen häufiger sind als die mit einer einzigen. Die Auflösung ist für die drei ersten Arsen der ersten Reihe und die zwei ersten Arsen der zweiten unbedingt gestattet:

⏒ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — | ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑

Plut. 278: *σὺ δ' οὐ βαδίζεις; ὁ δὲ Χάρων το ξύμβολον δίδωσιν.* 274: *ἡγεῖσθέ μ' εἶναι κοὐδὲν ἂν νομίζεθ' ὑγιὲς εἰπεῖν*, Ran. 964: *γνώσει δὲ τοὺς τούτου τε κἀμοὺς ἑκατέρου μαθητάς.* Doch finden sich selten zwei Auflösungen in demselben Verse, Nub. 1064: *μάχαιραν; ἀστεῖόν γε κέρδος ἔλαβεν ὁ κακοδαίμων.* Im Allgemeinen ist die Auflösung in den melischen Parthieen seltener als in den dialogischen, in denen fast durchgehends eine grosse

ıendigkeit herrscht. — Die dritte Arsis der zweiten Reihe
als Chronos trisemos nicht auflösbar*). In der vierten Arsis
ersten Reihe ist die Auflösung rhythmisch gerechtfertigt.
b. 1083: τί δ', ἢν ῥαφανιδωθῇ πιθόμε|νός σοι τέφρᾳ τε τιλθῇ,
esm. 565: τοῦθ' ὑπεβάλου, τὸ σὸν δὲ θυγά|τριον παρῆκας
τῇ, doch wird sie möglichst vermieden, weil sie den Ausgang
Reihe trifft; hauptsächlich wird sie nur in Versen wie
ı angeführten zugelassen, wo die Cäsur unterlassen und des-
lb die Verbindung der Reihen eine innigere ist. Vor einer
sur lässt sich die Auflösung der vierten Arsis nur in wenigen
rsen nachweisen. Nub. 1047: ἐπίσχες, εὐθὺς γάρ σε μέσον |
ο λαβὼν ἄφυκτον, Thesmoph. 542: εἶτ' εἶπον ἀγίγνωσκον
ἐρ | Εὐριπίδου δίκαια, 567: ἀλλ' ἐκποκιῶ σου τὰς ποκάδας. |
οὐ δὴ μὰ Δία σύ γ' ἄψει, Nub. 1063: πολλοῖς. ὁ γοῦν
ϳλεὺς ἔλαβε | διὰ τοῦτο (δι' αὐτὸ Porson) τὴν μάχαιραν.

Wie im Trimeter, so gestatten die Komiker auch für den
trameter die Zulassung eines kyklischen Anapästes an
ılle des Iambus, nicht bloss in Eigennamen, sondern auch in
deren Wörtern. Doch gilt hierbei als Gesetz, dass der Anapäst
r in dialogischen, niemals aber in melisch vorgetragenen
trametern vorkommt und daher überall von der Parodos aus-
schlossen ist. Auch in den dialogischen Parthieen ist die
lassung desselben auf die drei ersten Füsse der ersten Reihe
d die zwei ersten Füsse der zweiten Reihe beschränkt, er
nn daher nur an den Stellen eintreten, welche eine Auflösung
r Arsis gestatten:

⏓ ⏖ ⏑ ⏖ ⏓ ⏖ ⏑ — | ⏓ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — —
⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

ie der Tribrachys, so findet sich auch der Anapäst ausnahms-
ise an der vierten Stelle zugelassen, Ran. 912: Ἀχιλλέα τιν'
Νιόβην | τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνὺς, Ran. 932. 937. Ein
klischer Anapäst an der dritten Stelle der zweiten Reihe
mmt nur in einem Beispiele vor, Thesmoph. 547: ἐγένετο,
ευαλίππας ποιῶν Φαίδρας τε· Πηνελόπην δὲ, cf. schol. Rav. ad
l. τοῦτο μόνον τὸ τετράμετρον ἰαμβεῖον ἀνάπαιστον ἔχει τὸν
ραλήγοντα (καταλήγοντα cod. Rav.), ἄξιον οὖν αὐτὸν τηρῆσαι.

*) Auffallend Hephaestion p. 17: (τὸ ἰαμβικὸν) καταληκτικὸν (δέχεται)
ἴαμβον παραλήγοντα ἢ σπανίως τρίβραχυν.

Synkopirte Tetrameter.
(Euripideion vgl. § 35.)

Schon bei den ältesten Lyrikern wird der iambische Tetrameter mit einer Synkope nach der Schlussarsis der ersten Reihe gebildet. So entstehen die Verse:

akat. Tetr.	⏒ ⏑ – ⏒ – ⏑ – | ⏒ ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏓
synkop. akat. Tetr.	⏒ – ⏑ ⏒ ⏑ – | – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑
katal. Tetr.	⏒ ⏑ ⏒ ⏑ – ⏒ – ⏑ – ⏑ – ⏓
synkop. kat. Tetr.	⏒ ⏑ ⏒ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓

Die Terminologie der antiken Metrik nennt die synkopirten iambischen Verse *ἀσυνάρτητα ἀντιπαθῆ*, vgl. Allg. Theorie § 45. — Da die Cäsur am Ende der ersten Reihe wie in den Primärformen bis auf wenige Ausnahmen gewahrt wird, so scheint es, als ob die fehlende Thesis nicht durch Tone der vorhergehenden Arsis, sondern durch Leimma compensirt wurde; nur wo keine Cäsur stattfindet, da muss natürlich die Tone eintreten, durch welche die auslautende Arsis der ersten Reihe zum Chronos trisemos gedehnt wird.

Den synkopirten akatalektischen Tetrameter gebraucht Archilochus in den Iobacchen fr. 120: *Δήμητρος ἁγνῆς καὶ κόρης ' τὴν πανήγυριν σέβων*. Eine Nachbildung findet sich bei Aristophanes in der Exodos der Vögel v. 1755:

Π. *ἕπεσθε νῦν γάμοισιν, ὦ φῦλα πάντα συννόμων*
πτεροφόρ', ἐπί τε πέδον Διὸς καὶ λέχος γαμήλιον.
ὄρεξον, ὦ μάκαιρα, σὴν χεῖρα, καὶ πτερῶν ἐμῶν
λαβοῦσα συγχόρευσον· αἴρων δὲ κουφιῶ σ' ἐγώ.
Χ. *(τήνελλα καλλίνικος ὦ) ἀλαλαλαί, ἰὴ Παιὼν,*
τήνελλα καλλίνικος, ὦ δαιμόνων ὑπέρτατε.

Durch Interpunction zerlegen sich diese Verse in drei distichische Strophen, die zwei ersten von Peisthetairos, die letzte vom Chore gesungen. Im vorletzten Verse haben wir den Refrain *τήνελλα καλλίνικος ὦ* eingeschoben, da auch an dieser Stelle ein Tetrameter erfordert wird (vgl. die Wiederholung desselben Refrains am Schlusse der Acharner). Zu bemerken ist die Vermeidung der irrationalen Thesen, die sonst überall in den Iamben und Trochäen der Komödie sehr häufig sind. — Das Archilocheische *τήνελλα* deutet auf eine beabsichtigte Nachahmung des Archilochus*).

*) Wie an dieser Stelle, so ist es auch sonst vorzugsweise der Schluss der Stücke, wo sich die Komiker in Archilocheischen Formen bewegen. S. § 41.

ch die Situation des jubelnden Hochzeitszuges entspricht ganz
ıem iobacchischen Thiasos*) und gerade in dergleichen fröh-
hen Processionen scheinen die synkopirten iambischen Tetra-
ıter öfters ihre Stelle gehabt zu haben.

Der synkopirte katalektische Tetrameter wird von
n Komikern in der Parodos an Stelle des gewöhnlichen kata-
ktischen Tetrameters gebraucht und wie dieser monodisch von
m Chorführer oder im monodischen Amoibaion vorgetragen. So
lgen in der Parodos der Wespen v. 248 auf 18 katalektische
etrameter 25 synkopirte, abwechselnd vom Chorführer und dem
ıckeltragenden Knaben gesungen:

Π. τὸν πηλὸν, ὦ πάτερ πάτερ, τουτονὶ φύλαξαι.
Χ. κάρφος χαμᾶθέν νυν λαβὼν τὸν λύχνον προβύσειν.

ie Cäsur ist zweimal unterlassen, v. 252. 265. Ebenso werden
ı der Parodos der Ranae zwischen den Chorstrophen synkopirte
etrameter des Chorführers gesungen, 395 ff., 440. Da in dieser
ınzen Parodos des Mystenchores die Rhythmen der volksthüm-
:hen demetreischen und dionysischen Festzüge nachgebildet wer-
:n (vgl. § 29), so ist es wahrscheinlich, dass auch die hier vor-
ommenden synkopirten katalektischen Tetrameter ein in jenen
ulten herkömmliches Maass waren, in analoger Weise, wie sich
ıch für die synkopirten akatalektischen Tetrameter derselbe
rsprung darbot. Hierzu passt es völlig, dass Aristophanes
nes Metrum im Anfange der zweiten Parabase der Wolken ge-
'aucht, v. 1113: *χωρεῖτέ νυν. οἶμαι δέ σοι ταῦτα μεταμελήσειν*
gl. das S. 185 über das Epirrhema Gesagte).

§ 29.

Iambische Strophen und Systeme der Lyrik und Komödie.

Ausser den stichischen Formen haben sich die Iamben des
staltischen Tropos zu Strophen und Systemen entwickelt, die
ie jene durch das Vorwalten der irrationalen Thesen und die
ltene Zulassung der Synkope charakterisirt sind und hierdurch
n iambischen Strophen der Tragödie als ein streng geson-
rtes Metrum gegenübertreten. Der Ursprung dieser durch-
ıngig sehr einfachen Bildungen aus dem demetrischen und diony-
ischen Culte lässt sich mit ziemlicher Sicherheit aus Ran. 384 ff.

*) Vgl. Rossbach, Untersuchungen über die Röm. Ehe, Abschn. IV S. 334.

nachweisen; eben daher erklärt sich auch der doppelte Gebrauch als Spottgesänge und Jubellieder in der Komödie.

Im Allgemeinen lassen sich in der Composition der hierher gehörigen Metra zwei Grundformen unterscheiden, die strophische Verbindung von Trimetern und Dimetern und die systematische Verbindung von Dimetern. Die distichische Verbindung eines Trimeters und Dimeters ist ein häufiges Maass bei Archilochus, der dasselbe hauptsächlich für skoptische Poesieen gebraucht zu haben scheint, fr. 94:

πάτερ Λυκάμβα, ποῖον ἐφράσω τόδε;
  τίς σὰς παρήειρε φρένας;
ἧς τὸ πρὶν ἠρήρεισθα· νῦν δὲ δὴ πολὺς
  ἀστοῖσι φαίνεαι γέλως*).

Dasselbe Princip der Bildung, jedoch in einer entwickelteren Form, zeigen zwei Strophen in dem Mystenchore der Ranae, in welchem Aristophanes ohne Zweifel die in Demeter- und Iacchosgesängen üblichen Metra nachbildet, und zugleich neben der eigentlichen religiösen Feier der skoptische Charakter jener Cultusgesänge deutlich hervortritt. In der einen Strophe v. 416 ff., die noch siebenmal wiederholt wird, gehen dem Trimeter zwei katalektische Dimeter voraus:

βούλεσθε δῆτα κοινῇ
σκώψωμεν Ἀρχέδημον,
ὃς ἑπτέτης ὢν οὐκ ἔφυσε φράτορας;

in der zweiten Strophe v. 397, welche noch zweimal wiederholt wird, ist ein Dimeter von je zwei Trimetern umschlossen, von denen der letzte als Epiphonem in allen Strophen wiederkehrende akatalektisch, die drei ersten katalektisch sind:

Ἴακχε πολυτίμητε, τέλος ἑορτῆς
ἥδιστον εὑρὼν, δεῦρο συνακολούθει
πρὸς τὴν θεὸν καὶ δεῖξον, ὡς
ἄνευ πόνου πολλὴν ὁδὸν περαίνεις.
Ἴακχε φιλοχορευτὰ, συμπρόπεμπέ με.

Voraus gehen zwei antistrophisch respondirende Systeme 384. 389 und es ist hiernach mehr als wahrscheinlich, dass auch

*) Von Mar. Victor. 2527 und schol. Hephaest. B p. 150 W. als ein einziger Vers angesehen. Nachgeahmt von Horaz epod. 1—10 u. s. w.

iambische System eine typische Form der demetreischen und
nysischen Cultuslieder war:

> *Δήμητερ, ἁγνῶν ὀργίων*
> *ἄνασσα, συμπαραστάτει*
> *καὶ σῷζε τὸν σαυτῆς χορόν*
> *καί μ' ἀσφαλῶς πανήμερον*
> *παῖσαί τε καὶ χορεῦσαι.*

 metrische Bildung der iambischen Systeme erklärt sich aus
n Gebrauche als demetreischer und dionysischer Processions-
der von selbst. Wie nämlich der Marsch eine gleichmässige
d continuirliche, nicht durch Pausen unterbrochene Bewegung
fordert, so schliessen sich auch im Systeme gleiche Reihen
katalektische Dimeter) ohne Pause, Hiatus und Syllaba anceps
ntinuirlich an einander und erst am Ende des Systemes tritt
 katalektischer Dimeter und mit ihm eine Verspause ein.
eselbe Bedeutung als Marschrhythmus hat auch das ganz
alog gebildete anapästische System (vgl. § 14), von dem sich
s iambische nur durch den bewegteren diplasischen Takt, wie
 den ausgelassenen dionysischen und demetreischen Festzügen
tspricht, unterscheidet. Die Komödie hat sich der iambischen
steme mit gleicher Vorliebe wie des aus derselben Quelle ent-
immenden iambischen Trimeters und Tetrameters bedient und
eselben auf zweifache Weise verwandt, einmal als Abschluss
r dialogischen iambischen Tetrameter und sodann als melische
rophen mit antistrophischer Responsion, ein Unterschied, wo-
ırch zugleich die metrische Bildung bedingt wird.

Das dialogische System nimmt in der Komödie einen
sten, sehr significanten Platz ein: es steht nur in syntagmati-
hen Parthieen der Epeisodien nach einer Parthie iambischer
etrameter, denen es in der Ausdehnung der Reihen rhythmisch
eichkommt und einen effectvollen Abschluss verleiht. Die
ntinuirliche Folge der Reihen, die ohne Pause und Ruhepunkt
h drängen und fast in Einem Athemzuge (*ἀπνευστί*) vorge-
ıgen werden, bezeichnet hier eine im höchsten Grade bewegte
d exaltirte Stimmung und ist der passende Rhythmus eines
ftig erbitterten Wortwechsels, in welchem die Streitenden mit
össter Raschheit ihre Vorwürfe häufen und der Antwort ohne
nhalt stets eine neue Antwort entgegensetzen. Je länger das
stem, desto grösser der rhythmische Effect, der durch zahl-
che Auflösungen der Arsen zum Culminationspunkte geführt

wird. So sind die iambischen Systeme wahre Bravourstücke für die Schauspieler, die hier ihre ganze Zungenfertigkeit zeigen können. Dabei wird der allzu strenge Gang des Rhythmus durch mittelzeitige Thesen gebrochen und der Rede des gewöhnlichen Lebens näher geführt in Uebereinstimmung mit dem Inhalte, der sich vorzugsweise in der Darstellung niedrig komischer Scenen bewegt. Hierher gehört Equit. 367. 443 der Streit zwischen Kleon und dem Allantopoles, Nub. 1386. 1446 zwischen Vater und Sohn — in beiden Scenen stehen zwei Systeme antisyntagmatisch gegenüber, aber ohne Responsion in der Zahl der Reihen —, ferner Lysistr. 383 der Streit zwischen Männern und Weibern und endlich Equit. 911, Nub. 1089 (der Gerechte und Ungerechte), Ran. 971 (Euripides und Aeschylus), wo die ethische Bedeutung des iambischen Systemes durch den antisyntagmatischen Gegensatz eines würdevoll gehaltenen anapästischen Systemes besonders scharf hervortritt*). Ueberall steht das iambische System mit den vorausgehenden iambischen Tetrametern im engsten Zusammenhange; Nub. 1386. 1445, Equit. 440 findet nicht einmal ein Satzende statt. Wir dürfen hieraus schliessen, dass der Vortrag wie bei den Tetrametern kein melischer, sondern ein deklamatorischer war. Ein durchgängiges Gesetz ist, dass auf die Tetrameter stets nur ein einziges System folgt mit einem einzigen katalektischen Dimeter als Schlussreihe**), aber mit Ausnahme des kleinen Systemes Nub. 1386 stets unter mehrere Personen vertheilt; Equit. 367 wird sogar bis auf die 7 Schlussreihen Dimeter um Dimeter in Wechselrede vorgetragen. Den akatalektischen Dimetern werden häufig eine oder mehrere iambische Dipodieen beigemischt, am häufigsten vor der Schlussreihe, Equit. 380. 455. 939, Nub. 1098. 1102. 1104***), Ran. 1001; am Ende des Systemes steigert sich die Raschheit und es tritt daher an der vorletzten Stelle der kürzeste iambische Rhythmus (ἑξάσημος) ein. Auch der Trimeter Equit. 442 ist in Dipodie und Dimeter:

φεύξει γραφὰς
ἑκατονταλάντους τέτταρας.

*) Als weitere Beispiele iambischer Systeme bei den Komikern liessen sich anführen Crates Ther. fr. 4, Aristoph. Daidal. fr. 10, Ameipsias Ko[illegible] fr. 4, doch ist keines hiervon gesichert.

**) Ran. 979 ist ποῦ μοι τοδί; τίς τόδ' ἔλαβεν zu schreiben.

***) Die beiden letzten Reihen können auch anders abgetheilt werden.

abzutheilen. Iambische Trimeter finden sich nur zwischen den Tetrametern und dem Systeme Nub. 1085—1088. Die einzelnen Reihen werden meist durch Wortende von einander gesondert, jedoch nicht durchgängig, Equit. 375. 378. 445. 912. 915. 927. 936. 937. 939, Ran. 982. Weil sich die Reihen ohne Verspause aneinander schliessen, so ist die Auflösung der Schlussarsis der inlautenden Dimeter gestattet, Equit. 931, Nub. 1386. 1388. 1389. Wie im iambischen Tetrameter des Dialogs, so kann auch im Systeme der Iambus mit dem Anapäst vertauscht werden, im Anlaut der Reihe: Equit. 371. 372. 442. 917, Nub. 1098, im Inlaut Equit. 445: *ἐκ τῶν ἀλιτηρίων σέ φη-*, 453: *παῖ' αὐτὸν ἀνδρικώτατα καὶ*, 921: *τῶν δᾳδίων, ἀπαρυστέον*, Ran. 984: *τίς τὴν κεφαλὴν ἀπεδήδοκεν*, 987: *ποῦ τὸ σκόροδον τὸ χθιζινόν;* Auch diese Zulassung des Anapästes zeigt, dass der Vortrag kein melischer war.

Die melischen Systeme der Komödie unterscheiden sich von den dialogischen sowohl durch grössere metrische Strenge wie durch grössere Mannichfaltigkeit in der Composition. Der kyklische Anapäst an Stelle des Iambus ist nicht gestattet, und deshalb muss Acharn. 849 *Κρατῖνος εὖ κεκαρμένος μοιχὸν μιᾷ μαχαίρᾳ* anstatt des bisherigen *Κρατῖνος ἀεὶ κεκαρμένος* geschrieben werden. Der Gebrauch ist ein doppelter. Sie dienen a) ihrem Ursprunge aus dem dionysischen und demetreischen Cultus getreu als Processionslieder meist mit religiösem Inhalt*), b) als frohe Jubellieder, eine Bedeutung, die sich ebenfalls jenem Ursprunge anschliesst. Mit Ausnahme der Monodieen wie Acharn. 264 findet überall antistrophische Responsion statt, die sich indess nicht auf die irrationale Thesis und Auflösung erstreckt. Fast überall sind mehrere kleinere Systeme in einer Strophe vereinigt oder ein System ist mit Tetrametern verbunden, oft treten auch selbständige katalektische Dimeter analog den freien anapästischen Systemen hinzu. So besteht Acharn. 1008. 1037 aus zwei Systemen von je 3 Reihen, die durch 2 Tetrameter getrennt sind:

Χ. ζηλῶ σε τῆς εὐβουλίας, | μᾶλλον δὲ τῆς εὐωχίας, | ἄνθρωπε, τῆς παρούσης.
Δ. τί δῆτ', ἐπειδὰν τὰς κίχλας | ὀπτωμένας ἴδητε;

---

*) Dahin gehört Ran. 383 demetreischer Festzug der Mysten, das Phallophorienlied Acharn. 263, der Festzug der Thesmophoriazusen v. 969 und das Marschlied der Ekklesiazusen 483, sowie auch vielleicht Lysistr. 273 (Zug auf die Akropolis) und Pax 512.

Χ. οἶμαί σε καὶ τοῦτ' εὖ λέγειν. | Δ. τὸ πῦρ ὑποσκάλευε.
Χ. ἤκουσας, ὡς μαγειρικῶς | κομψῶς τε καὶ δειπνητικῶς | αὑτῷ διακονεῖται;

Acharn. 929. 940 enthält drei gleiche Systeme von 3 Dimetern und einem Monometer, die beiden letzten Systeme durch zwei katalektische Dimeter getrennt. *τοῦτον λαβών* im letzten Systeme der Antistrophe ist Glosse.

Χ. πῶς δ' ἂν πεποιθοίη τις ἀγγείῳ τοιούτῳ χρώμενος | κατ' οἰκίαν τοσόνδ' ἀεὶ ψοφοῦντι;
Δ. ἰσχυρόν ἐστιν, ὠγάθ', ὥστ' | οὐκ ἂν καταγείη ποτ', εἴπερ ἐκ ποδῶν κάτω κάρα κρέμαιτο,
Χ. ἤδη καλῶς ἔχει σοι.
Β. μέλλω γέ τοι θερίδδειν.
Χ. ἀλλ', ὦ ξένων βέλτιστε, συν|θέριζε καὶ πρόβαλλ' ὅποι | βούλει φέρων | πρὸς πάντα συκοφάντην.

Ekklesiaz. 484 enthält zwei Systeme, das eine von 3, das andere von 5 Reihen mit einem vorausgehenden und 4 schliessenden Tetrametern. — In Acharn. 263 enthält das erste System 3 Reihen, das zweite 6 Reihen ohne auslautende Katalexis; darauf folgen noch 3 Trimeter:

Φαλῆς, ἑταῖρε Βακχίου, ξύγκωμε, νυκτοπεριπλάνητε, μοιχέ, παιδεραστά,
ἕκτῳ σ' ἔτει προσεῖπον ἐς τὸν δῆμον ἐλθὼν ἅσμενος,
σπονδὰς ποιησάμενος ἐμαυτῷ, πραγμάτων τε καὶ μαχῶν
καὶ Λαμάχων ἀπαλλαγείς· πολλῷ γάρ ἐσθ' ἥδιον, ὦ
Φαλῆς Φαλῆς, κλέπτουσαν εὑρόνθ' ὡρικὴν ὑληφόρον,
τὴν Στρυμοδώρου Θρᾷτταν ἐκ τοῦ φελλέως μέσην λαβόντ',
ἄραντα, καταβαλόντα καταγιγαρτίσαι· Φαλῆς Φαλῆς,
ἐὰν μεθ' ἡμῶν ξυμπίῃς, ἐκ κραιπάλης
ἕωθεν εἰρήνης ῥοφήσεις τρυβλίον·
ἡ δ' ἀσπὶς ἐν τῷ φεψάλῳ κρεμήσεται.

Eine fernere Eigenthümlichkeit der melischen Systeme besteht in der Epimixis des **logaödischen Prosodiakos** mit akatalektischem oder katalektischem Ausgange:

⏒ ⏊ ⏑ ⏑ — ⏑ — und ⏒ -⏊ ⏑⏑ — ⏑

Der Grund dieser Verbindung ist offenbar die Bedeutung des Prosodiakos als Processionsrhythmus (vgl. § 12 und III, 2), durch welche er mit dem iambischen Systeme in innerer Verwandtschaft steht. Acharn. 836 (viermal wiederholt) erscheint nach zwei Tetrametern ein System, in welchem der katalektische Prosodiakos statt des katalektischen Dimeters den Schluss bildet. — Thesmoph. 969. 977 folgen auf ein System von drei Reihen zwei katalektische Prosodiakoi, zwei katalektische Dimeter und

ein Trimeter mit katalektischem Dimeter (oder, wie man
s abtheilen kann, ein zweites System von 2 Dimetern
Monometer):

> πρόβαινε ποσὶ τὸν Εὐλύραν | μέλπουσα καὶ τὴν τοξοφόρον |
> Ἄρτεμιν, ἄνασσαν ἁγνήν.
> χαῖρ', ὦ Ἑκάεργε,
> ὄπαζε δὲ νίκην.
> Ἥραν τε τὴν τελείαν
> μέλψωμεν ὥσπερ εἰκός,
> ἣ πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἐμπαίζει τε καὶ
> κλῇδας γάμου φυλάττει.

x 856. 911 gehen zwei durch einen Tetrameter getrennte
von je 2 akatalektischen und einem katalektischen Pros-
voraus, es folgen zwei Tetrameter und ein iambisches
von 6 Reihen, darunter ein Monometer. — Aehnlich ist
it systematische Strophe Nub. 1345. 1391, in welcher
meter mit drei katalektischen Prosodiakoi verbunden sind.
die melischen Systeme schliesst sich eine andere Form
ıer Strophenbildung in der Komödie an. Das Grund-
bilden iambische Tetrameter, zu denen sich ein-
Dimeter, jedoch ohne systematische Verbindung
sellen, sodass auch am Ende des einzelnen Dimeters
und Syllaba anceps gestattet ist. Zwei auf einander
akatalektische Dimeter sind gewöhnlich zum akatalek-
Tetrameter vereint. Im Gebrauche und Inhalt kommen
rophen mit den melischen Systemen überein. Die ein-
Bildung dieser Art ist Pax 1305—1310=1311—1315,
Dimeter in der Mitte von vier Tetrametern steht. Aehn-
drei Strophen in der Parodos des Plutos α′ 290. 296:
trameter, deren letztem ein akatalektischer Tetrameter
tus vorhergeht: βληχώμενοί τε προβατίων αἰγῶν τε κινα-
ν μέλη | ἕπεσθ' ἀπεψωλημένοι· τράγοι δ' ἀκρατιεῖσθε.
309: drei Tetrameter und nach dem zweiten und dritten
eter, worauf als Schluss ein Trimeter mit katalektischem
folgt*). γ′ 316: zwei akatalektische Tetrameter von
talektischen Tetrametern umschlossen. Pax 508—519
vier Tetrameter ein anapästischer Monometer als alloio-
e Reihe und sodann zwei katalektische Dimeter, von
in akatalektischer Tetrameter mit auslautender Syllaba

*) kann auch als System mit Monometer aufgefasst werden.

anceps (*μή νυν ἀνῶμεν, ἀλλ' ἐπεντείνωμεν ἀνδρικώτερον*) umschlossen wird. Eine Reihe von Interjectionen, deren Zahl sich nicht sicher bestimmen lässt, bildet den Schluss der Strophe. — Neben den katalektischen und akatalektischen Tetrametern werden auch synkopirte katalektische Tetrameter gebraucht (s. § 28). So sind Equit. 756. 836 von fünf Tetrametern der zweite und dritte synkopirt, ebenso gehen in Lysistr. 256—265 = 271—280 zwei synkopirte Tetrameter voraus, auf welche zwei akatalektische Tetrameter und die Verbindung eines Dimeters mit einem iambischen Penthemimeres folgen. Die verdorbene Antistrophe muss dem Metrum der Strophe angepasst werden; eine sichere Wiederherstellung ist aber noch nicht gefunden, auch die letzten Verse der Strophe geben zu gewichtigen Bedenken Anlass. Die erste Silbe von *σμικρὸν* darf bei Aristophanes nicht kurz gemessen werden. Siehe den metrisch richtigen, aber sprachlich unsicheren Restaurationsversuch von Westphal II. Aufl. S. 505.

B. Iamben des tragischen Tropos.

§ 30.

Theorie der iambischen Strophen der Tragiker.

Die tragische Chorpoesie kommt mit der Lyrik Pindars darin überein, dass sie nur zwei Strophengattungen einen ausgedehnteren Gebrauch zu Theil werden lässt. Die eine dieser Strophengattungen ist durch grössere Mannichfaltigkeit der metrischen Elemente und durch einen bewegteren subjectiv freien Charakter bezeichnet: sie begreift die gemischten daktylo-trochäischen Strophen, deren Metrum ungeachtet mancher durch die Verschiedenheit des tragischen und hesychastischen Tropos bedingten Stilverschiedenheiten der Tragödie und Lyrik gemeinsam ist (vgl. III, 2). Die zweite Strophengattung ist durch strengere, fast typische Formen und durch den kraftvollen Ernst des Rhythmus charakterisirt: in der Lyrik gehören hierher die daktylo-epitritischen (die sogenannten dorischen), in der Tragödie die iambischen Strophen, denen bei Aeschylus und zum Theil auch noch bei Euripides dieselbe Stellung und Bedeutung und dieselbe

äufige Anwendung zu Theil geworden ist wie den dorischen trophen bei Pindar, wenngleich weder im Metrum noch im thischen Charakter eine nähere Verwandtschaft zwischen beiden orhanden ist. In der metrischen Bildung kommen die iambichen Strophen der Tragödie am meisten mit den tragischrochäischen Strophen überein, während sie den iambischen Strophen der Komödie ebenso fern stehen wie die trochäischen Strophen der Tragödie den trochäischen Strophen und Systemen ler Komödie. Die hauptsächlichsten Eigenthümlichkeiten des Metrums sind folgende:

1. Die nothwendigen Bestandtheile einer jeden iambischen Strophe sind die Hexapodie und Tetrapodie; neben ihnen hat lie Pentapodie einen ziemlich häufigen Gebrauch, während die Tripodie und Dipodie nur selten vorkommt.

2. Die iambische Thesis ist eine rationale Silbe im Gegensatze zu den Iamben der Komödie, in welcher die Irrationalität der Thesen vorwaltet; auch als anlautende Anakrusis wird fast durchweg eine Kürze gebraucht. Hierdurch erhalten die iambischen Strophen der Tragödie einen strengen dreizeitigen Rhythmus, ohne retardirende Zeiten, die der „μεγαλοπρέπεια“ und dem „διάρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες“ des tragischen Tropos (Euclid. 21. Aristid. 31) widerstreben würden.

3. Durch die häufige Anwendung der Katalexis und Synkope rhält die iambische Strophe ausdrucksvolle gedehnte Chronoi risemoi, welche sowohl für die andachtsvolle Erhebung des Genüthes wie für den tragischen Schmerz den entsprechenden hythmischen Ausdruck bilden. Nur wenn man das Princip der Synkope festhält, lässt sich die metrische Einheit und der rhythnische Bau der Strophe erkennen und man wird dann nicht nehr in ihr eine bunte Mischung iambischer, antispastischer, ochmischer, anakrusisch-kretischer Verse erblicken.

Auch in ihrem ethischen Charakter stehen die iambischen trophen den trochäischen am nächsten, aber sie unterscheiden ch von ihnen durch die grössere Lebendigkeit des Rhythmus, e ihnen durch die anlautende Thesis verliehen wird (Aristid. 98) ıd vermögen deshalb die verschiedensten Stimmungen und Situaonen auszudrücken. Voll tieferen Ernstes als die logaödihen Strophen sind sie bald der Rhythmus edler Hoheit und ürde, bald sind sie, durch Synkope und Auflösung modificirt, r Träger bewegterer Gefühle und durchlaufen die ganze Scala

der tragischen Stimmungen von milder Wehmuth und dum[illegible] resignirendem Schmerze bis zum leidenschaftlichen Pathos, ni[illegible] mals aber überschreiten sie die Grenzen des Maasses, im strenge[illegible] Gegensatze zu den weichlichen Ionici und den gewaltig wogend[illegible] Dochmien. Von den Monodieen sind sie bis auf Orest. 960 au[illegible] geschlossen, sie gehören nur dem eigentlichen Chorliede od[illegible] dem Threnos an; das Chorlied erheischt ruhigere Rhythmen, d[illegible] Threnos grössere Bewegung, die sich namentlich in zahlreiche[illegible] Auflösungen und in dem Fernhalten der Verspausen zeigt, - Unterschiede, mit denen zugleich die Tonart übereinkommt, di[illegible] dort dorisch, hier lydisch ist (§ 44. 46). Die klagereiche Par[illegible] dos der Choephoren ist dem Threnos analog gebildet.

Iambische Primärformen.

1. Akatalektische Reihen. Die häufigsten Reihen de[illegible] iambischen Strophen, aus denen sich zugleich die meisten übrige[illegible] als metrische Variationen entwickelt haben, sind die akatalektisch[illegible] Hexapodie und Tetrapodie:

Aesch. Suppl. 590, 3. 4 ἀντ. οὔτινος ἄνωθεν ἡμένου σέβει κάτω.
πάρεστι δ' ἔργον ὡς ἔπος.

Die mittelzeitigen Thesen im Inlaut sind sehr selten, doch ist [illegible] unrichtig, wenn man sie durch Veränderung des Textes gänzlic[illegible] zu entfernen sucht, wie dies Hermann für Aeschylus gethan ha[illegible] Sie finden sich in Hexapodieen: Pers. 1054, 3. 1066, 2; Suppl. 77[illegible] 6; Agam. 304, 10. 437, 4. 475, 3; Choeph. 423, 8; Eurip. Elect[illegible] 1206, 2. 4; Hiket. 788, 4; Troad. 1302, 10, in Tetrapodieen Suppl[illegible] 808, 1. 5; Sept. 778, 3; Hercul. fur. 598, 7. Die Auflösung d[illegible] Arsen ist in Strophen bewegteren Inhalts sehr gebräuchlich, b[illegible] sonders in Kommatien; nicht selten findet sie in derselben Reih[illegible] drei- bis viermal statt; antistrophische Responsion wird hierb[illegible] von Aeschylus mehr als von Euripides beobachtet, in Hexapodie[illegible] Pers. 1038, 6; Suppl. 111, 1 (drei Auflösungen). Agam. 475, [illegible] 763, 3 (viermal); Choeph. 42, 1. 428, 1. 3. 4. 5; Eume[illegible] 381, 3; Alcest. 213; Androm. 464, 1. 479, 3. 1197, 1. 3. [illegible] Electr. 1206, 2. 4. 5; Hercul. 408, 7; Hiket. 598, 5, 619, [illegible] 824, 2. 7. 1123, 6. 1154, 1. 2; Orest. 960, 2. 3; Troad. 1302, 1[illegible] (zugleich mit mittelzeitiger Thesis), in Tetrapodieen: Pers. 1014, [illegible] Suppl. 111, 2 (dreimal), 808, 5 (mit Syllaba anceps); Sept[illegible] 778, 2; Agam. 218, 3. 475, 10; Choeph. 23, 7; Hercul. fur. 408, [illegible]

ket. 918, 2. 4; Troad. 54, 9. 10. 11. 551, 2. 7 (aufgelöste ılussarsis). 1302, 11, 12 (aufgelöste Schlussarsis).

Neben den Hexapodieen und Tetrapodieen erscheint die ntapodie als drittes rhythmisches Element, jedoch ungleich tener, Pers. 548, 5: Ξέρξης δὲ πάντ' ἐπέσπε δυσφρόνως; Septem 6 (mit Auflösung); Agam. 403, 5. 765, 1; Suppl. 590, 3. 4 (?); om. 118 (wo nach der Abtheilung von J. Oberdick, Krit. ıd. p. 54 auf einen dimeter dochmiacus: ἵκετο τερμόνιον ἐπὶ γων πόνων eine iamb. Pentap. folgt: ἐμῶν θεωρὸς ἢ τί δὴ λων); Eurip. Electr. 1221, 1. 2 (?). Phoen. 1715. Eine mittelitige Thesis im Inlaut der Pentapodie ist nicht nachzuweisen.

Die iambische Tripodie wird nur als Anfang oder Schluss ıer rhythmischen Periode zugelassen und in ihrer Anwendung ie eine alloiometrische Reihe behandelt. Agam. 192, 6: ἐπεὶ καὶ πικροῦ; Alcest. 213, 1; Septem 778 (mit zwei Aufsungen).

Die iambische Dipodie ist aus diesen Strophen so gut wie ısgeschlossen, da sie wegen ihrer geringen rhythmischen Ausıhnung der tragischen Megaloprepeia nicht angemessen ist; sie scheint nur in Interjectionen und sonstigen bewegten Exclamaınen der Kommatien, während sie in den leichter gehaltenen rophen der Komödie häufig ist. Pers. 1054, 2: ἄνι' ἄνια ◡ ◡ ◡; Sept. 874, 1 ἰὼ ἰώ (?); Alcest. 213, 8 ὦναξ Παιάν, ıt. ἰδοὺ ἰδού.

2. Katalektische Reihen. Ihre rhythmische Messung ist ırch die von den alten Metrikern und Musikern überlieferten esetze gesichert, Gr. Rhythm.[3] § 33 und 46ᵇ. Die vorletzte Silbe ; ein χρόνος τρίσημος, eine dreizeitige und deshalb unauflösbare ınge, die Schlusssilbe ist eine Arsis und deshalb gewöhnlich lang:

◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ⏓
◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ⊔ ⏓

e iambische Katalexis ist nichts anderes als die Synkope der ıesis nach der vorletzten Arsis. Die Tragödie macht von ihr ufige Anwendung, aber gewöhnlich nur da, wo auch im Anıge der Reihe eine Synkope eingetreten ist, und so kommt , dass katalektisch-iambische Primärformen gerade nicht häufig ıd: Hexapodie Agam. 367, 3; Choeph. 21, 3; Troad. 1302, 2. (mit drei Auflösungen). Tetrapodie Pers. 1066, 4. 5; pplic. 524, 4; Septem 832. 415; Eurip. Hiket. 598, 9. 793, 3;

Orest. 960, 3. Pentapodie Pers. 1054, 4 (mit Auflösung); Agam. 238, 4 (?). 367, 2. Durch die gedehnte Länge an vorletzter Stelle wird der Charakter der Reihe ruhig; hiermit stimmt, dass die Auflösung als Ausdruck einer grösseren Bewegung so gut wie ausgeschlossen ist und nur in den beiden bezeichneten Reihen nachgewiesen werden kann.

Aus den genannten iambischen Primärformen sind die übrigen nicht alloiometrischen Reihen in den iambischen Strophen des tragischen Tropos durch Synkope der Thesis hervorgegangen, die entweder am Ende einer Dipodie oder nach der ersten Arsis oder endlich nach der ersten und zweiten Arsis zugleich eintritt. So entstehen drei Klassen synkopirter Iamben, die wir nunmehr im Einzelnen näher zu behandeln haben, indem wir zugleich die bisher über die Natur dieser Reihen aufgestellten Ansichten besprechen, die eine von Hermann Elem. II, 20 und ZAW. 1835, S. 380—403 und Weissenborn de versib. iamb. antispast. 1834, die andere von Böckh ind. Berol. aestiv. 1827 und Gotthold in Jahns Jahrb. 1828, 1, S. 269—280.

Iambische Reihen mit dipodischer Synkope.

Die häufigste Stelle für den Eintritt der Synkope ist das Ende der Dipodie; die inlautende Arsis an den geraden Stellen wird hierdurch zu einem τρίσημος, der metrischen Form nach erscheint die Reihe als eine diiambisch-trochäische oder diiambisch-kretische. Alle diese Formen sind, wie schon oben bemerkt, nur metrische Variationen der iambischen Hexapodie, Pentapodie und Tetrapodie; sie lassen fast alle Katalexis zu, deren Messung der iambischen Katalexis gleich steht. Am häufigsten hat sie Aeschylus gebildet, gerade auf ihnen beruht die grössere Mannichfaltigkeit, die seine Strophen vor den Euripideischen auszeichnet. Die einzelnen Formen sind folgende:

I. Hexapodie. Da die Reihe aus drei Dipodieen besteht, so ist auch die Synkope eine dreifache, nach der ersten Dipodie oder nach der zweiten Dipodie oder nach beiden zugleich. Nur die erste dieser drei Formen wird auch katalektisch gebraucht:

akatal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —   katal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
a. ⏑ — ⏑ —   — ⏑ — ⏑ — ⏑ —   b. ⏑ — ⏑ └   — ⏑ — ⏑ — —
c. ⏑ — ⏑ . . ⏑ — ⏑ —   — ⏑ . .
d. ⏑ — ⏑ —   — ⏑ —   — ⏑ —

a) Synkope nach der zweiten Arsis, sehr selten mit
flösungen: Pers. 1002, 1 βεβᾶσι γάρ τοίπερ ἀγρόται στρατοῦ;
rs. 1066, 3 (mit Aufl.); Septem 947, 1. 7. 8; Agam. 238, 5.
3, 7. 8. 475, 6. 8. 11. 737, 1. 1530, 3; Choeph. 405, 3. 456, 1.
3. 623, 1. 2. 3. 5 (mit Aufl.). 6; Eumen. 550, 1. 3; Eurip.
ket. 598, 4. 798, 2. 7. 8. 1123, 4 (mit Aufl.); Orest. 960, 9;
oad. 1302, 3.

b) Synkope nach der zweiten Arsis mit Katalexis
rbunden (oder, was dasselbe ist, mit Synkope nach der zweiten
d fünften Arsis), noch häufiger als die entsprechende akata-
ktische Form: Suppl. 538, 3 λειμῶνα βούχιλον ἔνθεν Ἰώ; 556, 5
ωρ τὸ Νείλου νόσοις ἄθικτον; 590, 5 σπεῦσαί τι τῶν βούλιος
ρει φρήν; 698, 2. 3. 6; Septem 947, 10; Agam. 192, 1. 2.
8, 1. 2. 4. 5. 238, 6. 403, 6. 1530, 1. 3. 5; Choeph. 405, 5.
3, 11. 434, 1. 2. 5. 639, 2. 5; Eumen. 550, 2; Alcest. 872, 1;
ıdrom. 464, 3. 1197, 13; Electr. 1206, 6; Hercul. fur. 408, 2.
Hiketid. 71, 8. 778, 6. 1139, 2; Orest. 960, 10; Troad. 577, 2.
02, 6. Mit einer Auflösung Pers. 1003, 6; Androm. 1197,
. Mit zwei Auflösungen Troad. 1302, 7 (διάδοχά σοι γόνυ
θημι γαίᾳ).

c) Synkope nach der vierten Arsis, nur einige Mal
i Euripides: Hiket. 798, ἀντ. 9 αἰετέ μου. στένεις ἐπ' ἀμφοῖν ἄχη;
ket. 1139, 1; mit zwei Auflösungen Troad. 1302, 8 ἀγόμεθα,
ρόμεθ'. ἄλγος ἄλγος βοᾷς.

d) Synkope nach der zweiten und vierten Arsis
etrische Form: anakrusischer Trimeter creticus). Auflösung
det nicht statt: Aesch. Suppl. 95, 2 ἀφ' ὑψιπύργων πανώλεις βρο-
ύς; Sept. 267, 1; Agam. 238, 1. 367, 4. 403, 1. 11. 437, 1 (?);
ırip. Hiket. 918, 3.

II. Tetrapodie. Hier ist nur eine dipodische Synkope nach
r zweiten Arsis möglich mit oder ohne Katalexis:

akatal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓ katal. ⏑ — ⏑ — ⏑ └─ ⏓
a. ⏑ — ⏑ └─ — ⏑ ⏓ b. ⏑ — ⏑ └─ └─ ⏓

a) Die akatalektische Form (metrisch ein anakrusischer
meter creticus), eines der häufigsten Elemente in den iambi-
en Strophen der Tragiker: Pers. 1002, 2 βεβᾶσιν, οἴ, νώνυμοι;
·s. 1002, 4. 5; Suppl. 698, 4. 5. 776, 4; Sept. 287, 4. 5. 734,
4. 5. 832, 3. 874, 1. 947, 6. 9; Agam. 367, 5. 6. 437, 1 (?).
475, 1. 2. 5. 7. 763, 1; Choeph. 405. 4. 423, 7. 9. 10. 434,

3. 4. 623, 4; Eumen. 38, 1; Hercul. fur. 408, 4. 5; Hiketid. 71, 4. 5. 778, 2. 798, 1. 824, 8. 9. 10. 918, 1; Troad. 511, 10. Au lösungen finden sich Hiket. 824, 1. 3. 5. 6 (ἴδετε κακῶν πέλαγος, ὦ

b) Die katalektische Form, in welcher nach der zweite und dritten Arsis eine Synkope eingetreten ist, so dass zwei dre zeitige und eine zweizeitige Silbe unmittelbar auf einander folgen Eum. 381, 1 τε μνήμονες, σεμναί; Eum. 381, 3; Eurip. Hike 778, 3. 824, 4.

III. Pentapodie. Auch hier sind zwei Formen möglich eine akatalektische und katalektische, aber nur die letztere läss sich nachweisen:

akatal. ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ katal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏗
[a. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑] b. ⏑ — ⏑ ⏗ — ⏑ ⏗

Aber auch die katalektische Form, von den Alten περίοδος ge nannt, ist nur in wenigen Beispielen gesichert: Agam. 403, 9 πάρεστι σιγὰς ἀτίμους; Eur. Hiket. 824, 11 δώματα λιποῦσ' ἤλθ' Ἐρινύς; Agam. 238, 3 (?). 367, 11 (?).

Nach der gegebenen Uebersicht der hierher gehörenden Formen haben wir die von der unsrigen abweichende Messung G. Hermanns zu besprechen. Hermann a. a. O. sieht die unter a und b angeführten Formen (die unter c und d genannten sind ihm entgangen) als Zusammensetzungen von zwei iambischen Reihen an, von denen die erste stets ein hyperkatalektische Dimeter sein soll:

⏑ ʹ ⏑ — —, ⏑ ʹ ⏑ — ⏑ —
⏑ ʹ ⏑ — —, ⏑ ʹ ⏑ — ⏑

Das Eigenthümliche dieser Auffassung liegt darin, dass die vierte Silbe als Thesis gefasst wird. Zuerst trat Böckh in der praef. indic. lection. Berol. aestiv. 1828 der Messung Hermann's ent gegen. Die Thatsache, dass die vierte Silbe stets lang, die fünfte stets kurz ist, führte ihn darauf in der vierten Silbe eine Arsis zu erblicken. Er fasste daher jene Verse als Zusammen setzungen aus einer diiambischen und einer trochäischen Reihe:

⏑ ⏗ ⏑ — ⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏗ ⏑ — ʹ ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ ʹ ⏑ — ⏗ ⏑ — ⏑

Ueber die Messung der vierten Silbe erklärt er sich an der ge nannten Stelle nicht weiter nach seiner allgemeinen Theorie über die Verbindung einer mit Arsis auslautenden und mit Arsis

autenden Reihe (Metr. Pind. p. 79) würde nach der vierten be eine Pause zu statuiren sein. Was Weissenborn *de versibus nbico-antispasticis* 1834 p. 25 ff. gegen Böckh's Auffassung einndet, scheint uns unbegründet, und wir können Hermann's Ausuche Epit.[2] p. 83 *recte iudicavit Hermannus Weissenborn* keinesgs beistimmen. Mit Böckh's Ansicht kommen die Zeugnisse iechischer Metriker überein. So wird der Vers Aristoph. Av. 636:

θεοὺς ἔτι σκῆπτρα τἀμὰ τρίψειν ◡ — ◡ — | — ◡ — ◡ — —

n dem (freilich späten) metrischen Scholiasten gemessen: ἀσυρτητος ἐξ ἰαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκοῦ ἰθυφαλλικοῦ, ebenso istoph. Nub. 1155:

βοάν, ἰώ, κλάετ' ὠβολοστάται ◡ — ◡ — | — ◡ — ◡ — ◡ —

ἰαμβικῆς βάσεως καὶ τροχαϊκοῦ ἐφθημιμεροῦς. Vergl. auch hol. Triclin. Orest. 968. 979. Diese metrische Tradition gibt er die richtige Abtheilung, die den Bestimmungen der Rhythker analog ist. Bei Hermanns Auffassung dagegen ist die ste Reihe des Verses stets ein arrhythmisches Megethos, denn ι μέγεθος ὀκτάσημον ist nur im γένος δακτυλικὸν wie ◡◡ — ◡◡ — ι errhythmisches (vgl. Gr. Rhyth.[3] § 30), aber nicht bei einer airesis

8 9
◡ — | ◡ — | — ◡ — ◡ — ◡ —
3 3 2

e vierte Länge kann demnach nur eine Arsis sein, nach welcher folgende Thesis synkopirt, d. h. durch keine besondere Silbe gedrückt ist. Ob die Thesis durch eine Pause (hier ein imma) oder durch τονή der vorausgehenden Länge ersetzt rd, darüber geben die Rhythmiker keine directe Auskunft, die siker bedienen sich vielmehr des Leimmazeichens geradezu n Ausdruck des χρόνος τρίσημος, wie in der Notirung der mnen des Mesomedes, und es ist gleichgültig, ob wir das iema des letzten Verses schreiben

◡ — ◡ ∟ — ◡ — ◡ — ◡ —
oder ◡ — ◡ — ∧ — ◡ — ◡ — ◡ —

er es kann wohl keine Frage sein, dass eine Pause in allen ı Fällen nicht eintreten kann, wo zwischen der vierten und ften Silbe eine Wortbrechung stattfindet. Und ausserdem ren die Nachrichten der Alten über den ethischen Charakter Rhythmen, dass ein Leimma an jener Stelle nicht an seinem e ist. Denn die Leimmata (κενοὶ βραχεῖς) machen die Rhythmen

ἀφελέστεροι und *μικροπρεπεῖς* (Aristid. 98) und sind daher v
den iambischen Strophen der Tragiker auszuschliessen, die v
allen übrigen der Ausdruck der tragischen Megaloprepeia, ein
hohen tragischen Pathos sind. Deshalb müssen wir die vie
Länge als einen *χρόνος τρίσημος παρεκτεταμένος* ansehen, eben
wie die vorletzte Silbe in der iambischen Katalexis

⏑ — ⏑ ⌊ — ⏑ — ⏑ ⌊ —

obwohl wir nicht behaupten wollen, dass nicht auch bisweil
bei einem Wortende und namentlich bei einer grösseren Int
punction statt der *τονή* ein Leimma gebraucht worden sei. W
fügen noch hinzu, dass die anlautende Dipodie mit dreizeitig
letzter Arsis nach der Terminologie der alten Rhythmik als e
πούς ἑπτάσημος ἐν λόγῳ ἐπιτρίτῳ gefasst wurde, in welche
der erste dreizeitige Iambus die Arsis, der zweite vierzeitig
Iambus die Thesis ist:

⏑ — ⏑ ⌊ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
3 4

und wir können daher diese Reihe als einen *ῥυθμὸς ὀκτωκαιδ*
κάσημος ἀπ' ἐπιτρίτου bezeichnen.

Noch in einem andern Punkte müssen wir von Böckh al
weichen. Böckh zerlegt den Vers in zwei Reihen:

⏑ ⏑́ ⏑ - ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ ′ ⏑ - - ′ ⏑ — ⏑

die sich einander völlig coordinirt sind, eine jede mit einer glei
gewichtigen Hauptarsis. Aber dies wird durch die Nachricht
der alten Rhythmiker nicht bestätigt, die vielmehr z. B. de
letzten Vers als einen einzigen *ῥυθμὸς σύνθετος* mit einer einzig
Hauptarsis auffassen. Vgl. darüber den *ἁπλοῦς βακχεῖος ἀ*
ἰάμβου Aristid. p. 39. 40 ⏑ —, — ⏑. Auch die Eurhythmie füh
zu diesem Resultate, dass jeder iambische Vers mit Synko
nach der ersten Dipodie ebenso wie der katalektisch-iambisch
Vers eine einheitliche Reihe bildet; die synkopirte Hexapod
steht der vollständigen Hexapodie, die synkopirte Tetrapodie de
vollständigen Tetrapodie in der eurhythmischen Responsion a
Zeitwerth völlig gleich.

Iambische Reihen mit Synkope nach der ersten und zweiten Arsis.

(Hermann's antispastische Verse.)

Wie sich mit der dipodischen Synkope noch eine weite
Synkope vor der letzten Arsis (Katalexis) verbindet, so ha

ihr auch noch eine Synkope nach der ersten Arsis kommen. erdurch folgen im Anfange der Reihe drei Arsen, ohne durch esen vermittelt zu sein, unmittelbar aufeinander, die beiden sten als gedehnte Trisemoi, die dritte als Disemos. Der Rhythıs erhält einen noch ruhigeren, erhabeneren Charakter, der auf n höchsten Grad gesteigert wird, wenn die Reihe katalektisch sgeht und somit vor der Schlussarsis noch eine dritte Synkope nzutritt. Die Auflösung der zweizeitigen Arsis ist deshalb von esen Reihen fern gehalten und nur einmal in den Troades zulassen. Die einzelnen Formen sind folgende:

I. Hexapodie:

katal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — katal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ └ —
a. ⏑ └ └ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — b. ⏑ └ └ — ⏑ — ⏑ └ —

a) Akatalektische Form: Suppl. 776, 1 *ἰὼ γᾶ βοῦνις, ᾽δικον σέβας*; Pers. 1066, 10; Sept. 766, 1; Agam. 192, 5; hoeph. 405, 1; Androm. 464, 4; Hercul. fur. 408, 1; Hiket.)8, 3. 619, 3. 1139, 5; Orest. 960, 5. Mit einer Auflösung road. 1302, 1 *ἰὼ γᾶ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων.*

b) Katalektische Form: Suppl. 538, 1 *παλαιὸν δ' εἰς ἴχνος ιτέσταν*; 590, 1 *ἀντ. ὑπ' ἀρχᾶς δ' οὔτινος θοάζων*; Suppl. 590, 698, 1; Pers. 1014, 7; Sept. 287, 3. 947, 3; Agam. 192, 4. i7, 1. 9. 10. 737, 3. 1530, 6; Choeph. 623, 7; Eumen. 550, 5; ndrom. 464, 5. 1197, 2. 4; Hiket. 598, 10. 1139, 9; Troad. 577, 1.

II. Tetrapodie:

akatal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — katal. ⏑ — ⏑ — ⏑ └ —
a. ⏑ └ └ — ⏑ — b. ⏑ └ └ └ —

a) Akatalektische Form: Suppl. 103, 1 *ἰδέσθω δ' εἰς ὕριν*; Agam. 367, 7. 8; Choeph. 21, 5; Hiket. 619, 5. 6; Troad. í7, 3. 4.

b) Die katalektische Form lässt sich in den iambischen trophen der Tragiker nicht nachweisen, doch wird sie als loiometrische Reihe in den Strophen der Tragiker beigemischt, ıumen. 956, 4.

III. Pentapodie:

akatal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — katal. ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ └ —
a. ⏑ └ └ — ⏑ — ⏑ — [b. ⏑ └ └ — ⏑ └ —]

Die akatalektische Form ist nur in zwei Beispielen nachıweisen, die katalektische gar nicht: Agam. 403, 4 *βέβακεν ίμφα διὰ πυλᾶν.* Choeph. 42, 3 *μ' ἰάλλει δύσθεος γυνά.*

Auch die vorliegenden Reihen sind bisher anders gemessen. G. Hermann sah in ihnen antispastische Verse und bestimmte ihre Messung so:

⏑̆ ⏖́ ⏖́ ⏓ | ⏑̆ – ⏑ – ⏑ –
⏑̆ ⏖́ ⏖́ ⏓ | ⏑̆ – ⏑ –,

wobei er annahm, dass die erste Arsis sehr häufig, die zweite selten aufgelöst würde. Hiergegen machte Böckh geltend, dass die vierte Silbe überall in den unverdorbenen Versen eine Länge sei, und schloss daraus mit Recht, dass sie als Arsis aufgefasst werden müsse. Die zweite Länge sah Böckh als die Thesis einer spondeischen Basis an und mass:

⏑ – — – ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Auch hier lässt sich für Böckh's Ansicht die Tradition späterer Scholiasten geltend machen, die einen Vers wie Aristoph. Av. 629:

ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις

als die Verbindung eines äolischen Anapästen mit einer trochäischen Penthemimeres auffassen, vgl. schol. zu 626:

⏑ – — – ⏑ | – ⏑ – ⏑ –

ἀσυνάρτητος ἐξ ἀναπαιστικῶν πενθημιμερῶν· ἐξ ἀναπαιστικοῦ πενθημιμεροῦς αἰολικοῦ διὰ τὸ ἔχειν τὸν πρῶτον πόδα ἴαμβον καὶ τροχαϊκοῦ ὁμοίου πενθημιμεροῦς. Während Hermann sonst die von den Alten überlieferte antispastische Messung glücklich beseitigt hat, wofür ihm die Nachwelt stets dankbar sein wird, hat er sie hier inconsequenter Weise beibehalten. Dass die vierte Silbe eine Arsis sei, wie Böckh und die Tradition der Scholien lehrt, lässt sich durchaus nicht bezweifeln; was gegen Böckh vorgebracht ist, ist ohne Belang. Dagegen können wir mit Böckh's Messung der zweiten und dritten Silbe nicht übereinstimmen. Böckh erklärt die zweite Länge dadurch, dass er sie als Schluss einer selbstständigen Reihe ansieht:

⏑ – — | – ⏑ — ⏑ —

Aber diese Auffassung, die auch in der Gr. Rhythmik[1] S. 127 angenommen ist, steht in Widerspruch mit den antiken Rhythmikern, welche die sogenannte Basis (Polyschematismus des ersten Fusses) nicht als eigene Reihe ansehen, sondern sie mit den folgenden Füssen als einen einzigen *ῥυθμὸς* zusammenfassen. In einer sogenannten spondeischen Basis wechselt die zweite Länge mit einer Kürze, in den vorliegenden Versen aber ist die zweite Länge

mals anceps gebraucht, weder bei Aeschylus, noch bei So-)kles, noch bei Euripides, noch in den Nachahmungen der miker, und dies weist darauf hin, dass sie als Arsis steht. r stimmen daher in der Auffassung der vierten Silbe mit ckh, in der der dritten mit Hermann überein. Beide Ansichten ;änzen sich gegenseitig; nur wenn sie vereinigt werden, ist es glich, die eurhythmische Composition der iambischen Strophen erkennen.

Hermann ⏒ ″ ⏊ — ⏑ ″ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊
Böckh ⏒ ″ — ″ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊
richtige Messung ⏒ ″ ⏊ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊ ⏑ ⏊

ıythmisch steht die Reihe der iambischen Hexapodie völlig ich und respondirt mit ihr in der eurhythmischen Periode. ıs Verhältniss der beiden ersten Arsen zu einander hat bereits ermann im Ganzen richtig gefasst, indem er nach der zweiten ıe Unterdrückung der Thesis annimmt; in demselben Verhältnis hen aber auch die zweite und dritte zu einander. Es ist das ıfangreiche Princip der Synkope, welches hier zweimal zur ıwendung gekommen ist und zwei dreizeitige Längen erzeugt t. Als Chronos trisemos kann weder die erste noch die zweite sis aufgelöst werden, Hermanns entgegenstehende Behauptung durchaus unbegründet. Als Auflösung einer Länge sieht näm- h Hermann die beiden Kürzen an zweiter und dritter Stelle r Reihe

— ⏑ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

, welche in den iambischen Strophen der Tragiker nicht selten . Bei dieser Auffassung ist aber die wahre Bedeutung des rliegenden Verses verkannt, denn niemals respondirt derselbe tistrophisch mit der Reihe ⏒ — — — ⏑ — ⏑ — —, ja noch viel ehr: er hat stets eine feste Stelle in der Strophe, indem er ır als Abschluss einer Periode gebraucht wird, mit einem orte, er gehört der Klasse der logaödischen oder choriam- sch-logaödischen Verse an, die auch sonst gerade als Epo- ka in den iambischen Strophen zugelassen werden. Die Bei- iele sind: Pers. 1002, 6; Septem 778 fin.; Eurip. Hiket. 619, 1123, 3. 7. 1139, 7, überall das Ende einer Strophe oder ıer durch Personenwechsel bezeichneten Periode. Weit ent- nt also, dass hier eine Auflösung stattfindet, ist vielmehr r Vers als Choriambus mit trochäischer Tripodie aufzufassen. ıs durchgreifende Gesetz, dass ein Trisemos unauflösbar ist,

ist auch in den iambischen Strophen der Tragiker streng g
wahrt und gerade aus der mangelnden Auflösung kann die Nat
der Länge mit Sicherheit bestimmt werden.

Iambische Reihen mit Synkope nach der ersten Arsis.

Die Synkope nach der ersten Arsis ist gewöhnlich mit d
dipodischen Synkope verbunden (vgl. die vorausgehende Klasse
nur selten findet sie ohne diese statt. Der erste Theil der Rei
erhält dadurch metrisch die Form eines Dochmius, mit dem
aber dem rhythmischen Werthe nach nichts gemein hat. D
zweite Länge im Dochmius ist zweizeitig und auflösbar, in de
vorliegenden Versen dreizeitig und unauflösbar. Die drei erste
Silben im Dochmius enthalten zusammen fünf Moren, in de
vorliegenden Versen dagegen sechs Moren. — Geht die Reih
katalektisch aus, so tritt vor der letzten Arsis noch eine zweit
Synkope hinzu.

Von einer akatalektischen oder katalektischen Hexapodie mi
Synkope nach der ersten Arsis fehlt in den iambischen Strophe
der Tragiker jedes Beispiel, nur die Tetrapodie, Pentapodie un
Tripodie kommen mit dieser Synkope vor. Auflösung der zwei-
zeitigen Arsen findet fast nie statt.

I. Tetrapodie:

akatal. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – katal. ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌞ –
a. ⏑ ⌞ ⏑ . ⏑ . b. ⏑ ⌞ – ⏑ ⌞ .

a. Akatalektische Form: Suppl. 134, 3; Septem 766, 2
874, 3; Agam. 403, 2. 737, 2; Androm. 1197, 7.

b. Katalektische Form (metrisch ein *dimeter bacchiacus*):
Septem Thren. α 5; Troad. 586, 1. 2.

II. Pentapodie:

akatal. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – katal. ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌞ –
a. ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ – b. ⏑ ⌞ – ⏑ – ⏑ – –

a. Akatalektische Form: Pers. 548, 1; Sept. 734, 3;
Choeph. 42, 2. 4; Troad. 582.

b. Katalektische Form: Alcest. 872, 6; Hiket. 798, 6.
12; 918, 7.

III. Tripodie, nur in der akatalektischen Form, die metrisch
mit dem Dochmius zusammenfällt:

⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⌞ – ⏑ –

. 134, 4; Sept. 778, 1. 947, 4 (mit Auflösung); Alcest.
1.

Vereinigung der iambischen Reihen zu Versen.

)as Grundgesetz für die Versbildung der iambisch-tragischen
hen besteht darin, dass jede einzelne Reihe einen selbst-
igen Vers bildet, im durchgreifenden Gegensatze zu den
iisch-tragischen Strophen, in denen fast immer zwei oder
ıre trochäische Reihen zu einer Verseinheit verbunden werden.
rsache hiervon ergiebt sich leicht. Die Vereinigung mehrerer
schen Reihen zu einem langen Verse, wie sie in den iambi-
Strophen der Komiker vorwaltet, beschleunigt den raschen
des iambischen Rhythmus; die Tragödie bedarf bei ihrem
ıs dennoch der Ruhe und Gemessenheit, sie muss dem
len Rhythmus durch häufige Verspausen gleichsam Zügel
en und daher die längeren Verse vermeiden. Anders in
rochäischen Strophen, wo durch die langen Verse (S. 204)
'ahl der gravitätischen Trisemoi erhöht wird, indem die
utende Arsis der katalektisch-trochäischen Reihe mit der
tenden Arsis der folgenden Reihe zusammentrifft. Wo
re iambische Verse in der Tragödie vorkommen, da ist eine
ere Bewegung beabsichtigt, wie schon die hier vorwiegenden
ısungen bezeugen; die ältere Tragödie macht daher hiervon
seltener als die spätere Gebrauch.

Unter einer Bedingung jedoch lässt der tragische Tropos
in den ruhigeren Stellen längere iambische Verse zu, nämlich
, wenn diese so gebildet sind, dass durch die Vereinigung
ner Verseinheit eine Synkope und dadurch ein gewichtiger,
ie tragische Megaloprepeia geeigneter Chronos trisemos ent-
. Dies ist der Fall, wenn in der zweiten Reihe des Verses
.nlautende Thesis unterdrückt, d. h. nicht durch eine be-
ıre Silbe ausgedrückt ist (vgl. S. 179); die Schlussarsis der
ısgehenden iambischen Reihe muss hier zugleich den Umfang
ınterdrückten Thesis ausfüllen und deshalb zu einer drei-
en Länge ausgedehnt werden. Dem Metrum nach erscheint
olcher Vers als ein iambisch-trochäischer*) und in der That

*) Nach der Theorie der alten Metriker als ein ἀσυνάρτητον ἀντιπαθές;
die einfachen iambischen Reihen mit synkopirter Thesis werden so
nt, s. Griech. Rhythm.[3], S. 307 ff.

ist er den längeren trochäischen Versen des tragischen Trop durchaus analog, vgl. S. 205.

$\acute{-}$ ∪ — ∪ — ∪ ⊾ $\acute{-}$ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ $\acute{-}$ ∪ — ∪ — ∪ ⊾ $\acute{-}$ ∪ — ∪ — ∪ —

Der Beweis für die von uns angenommene Messung ergibt si unmittelbar aus den Sätzen der alten Rhythmiker über das e rhythmische Megethos. — Am häufigsten werden zwei Tetra podieen zu einem Verse vereint, doch kommen auch Verse vo drei, ja selbst von vier tetrapodischen Reihen vor. Die Vereini gung von Tetrapodieen und Hexapodieen oder von Tetrapodieen und Pentapodieen ist weniger beliebt; am seltensten finden sich Tetrapodieen und Hexapodieen vereint.

a) Verse aus zwei Tetrapodieen (Oktapodieen oder Tetrameter):

I. 1. ∪ $\acute{-}$ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ $\acute{-}$ ∪ — ∪ — ∪ —
2. ∪ $\acute{-}$ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ $\acute{-}$ ∪ — ∪ — —
3. ∪ $\acute{-}$ ∪ — — ∪ — ∪ $\acute{-}$ ∪ — ∪ — ∪ —
4. ∪ $\acute{-}$ — ∪ — ∪ — ∪ $\acute{-}$ ∪ — ∪ — ∪
5. ∪ $\acute{-}$ ∪ — — ∪ — ∪ $\acute{-}$ ∪ — — ∪ —
6. ∪̄ $\acute{-}$ ∪ — ∪̄ — ∪ — ∪ $\acute{-}$ — — ∪ —

1) iambische Oktapodie: *ἄφαντα φανερὰ δ' ἐξέκραξας ἄχεα. φόνια δ' ὤπασας* Eur. Electr. 1177 *ἀντ.* 2. 3; Hiket. 1122, 1; Troad. 511, 11. 12; Alcest. 213, 7; Soph. Electr. 1082, 5; Oed. Col. 534, 1; Agam. 763, 2; Choeph. 23, 6; Suppl. 808, 1. 3; Acharn. 1190, 2.

2) katalektische iambische Oktapodie: *δυσάνεμον στόνῳ βρέμουσιν ἀντιπλῆγες ἀκταί.* Antig. 582, 8; Trach. 132, 3. 205, 13. 14; Eur. Hiket. 598, 8.

3) mit Synkope nach der zweiten Arsis: Eur. Hiket. 918, 1 *ἰὼ τέκνον, δυστυχῆ σ' ἔτρεφον, ἔφερον ὑφ' ἥπατος*; Oed. Col. 534, 2.

4) mit Synkope nach der ersten Arsis: Septem 778, 1 *ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων ἐγένεθ' ὁ μέλεος ἀθλίων γάμων*; Troad. 551, 7.

5) mit Synkope nach der zweiten und sechsten Arsis: Sept. 287, 3 *τὸν ἀμφιτειχῆ λεὼν δράκοντας ὥς τις τέκνων*; Suppl. 704, 4 *τὸ γὰρ τεκόντων σέβας τρίτον τόδ' ἐν θεσμίοις.* 882, 2; Antig. 354, 3.

6) mit Synkope nach der fünften und sechsten Arsis: Soph. Electr. 472, 8. 9 *οὐ γάρ ποτ' ἀμναστεῖ γ' ὁ φύσας Ἑλλάνων ἄναξ.*

II. 7. ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ — —́ ◡ — ◡ — ◡ —
8. ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ — —́ ◡ — ◡ — —
9. ◡ —́ ◡ — — ◡ — —́ ◡ — ◡ — ◡ —
10. ◡ —́ ◡ — — ◡ — —́ ◡ — ◡ — —
11. ◡ —́ ◡ — — ◡ — —́ ◡ — — ◡ —
12. ◡ —́ — — ◡ — —́ ◡ — ◡ — ◡ —
13. ◡ —́ — ◡ — ◡ — —́ ◡ — ◡ — —

7) Oktapodie mit Synkope nach der vierten Arsis: ἢ λισσὰς γίλιψ ἀπρόσδεικτος οἰόφρων κρεμὰς Aesch. Suppl. 792, 3; Sept. 34, 5; Alcest. 213, 3; Oed. tyr. 190, 7; Antig. 582, 4.

8) katalektische Oktapodie mit Synkope nach der vierten rsis: βαρεῖα δ', εἰ τέκνον δαΐξω, δόμων ἄγαλμα Agam. 205, 3; ept. 374, 6.

9) mit Synkope nach der zweiten und vierten Arsis: πόλιν ιήκει θοὰ βάξις· εἰ δ' ἐτητύμως Agam. 475, 2; Sept. 882, 3; ed. tyr. 190, 1; Antig. 354, 5; Hercul. fur. 408, 3. 4; Hiket. 98, 1. 778, 2.

10) mit Synkope nach der zweiten und vierten Arsis und Kataxis: πῶς δ' οὔ; στρατὸν μὲν τοσοῦτον φθίσας πέπληγμαι Pers. 014, 1; Soph. Electr. 1082, 4; Oed. tyr. 190, 4; Eur. Hiket. 824, 1.

11) mit Synkope nach jeder Dipodie: ἔμελψεν. ἁγνᾷ δ' ταύρωτος αὐδᾷ πατρὸς Agam. 238, 8.

12) mit Synkope nach der ersten, zweiten und vierten Arsis: δι' ῶνος δ' ἰυγμοῖσι βόσκεται κέαρ Choeph. 23, 5; Oed. tyr. 190, 8.

13) mit Synkope nach der ersten und vierten Arsis und Kalexis: κλόνους λογχίμους τε καὶ ναυβάτας ὁπλισμοὺς Agam. 03, 2. 737, 2; Sept. 874, 3.

b. Verse von drei Tetrapodieen:

I. 1. ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ —
2. ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ — —́ ◡ — ◡ — ◡ —
3. ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —́ ◡ — — —
4. ◡ —́ ◡ — — ◡ — ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —́ ◡ — — —
II. 5. ◡ —́ ◡ — — ◡ — — ◡ — — ◡ — —́ ◡ — ◡ — —

1) iambische Dodekapodie: Troad. 511, 9. 10.

2) mit Synkope nach der achten Arsis: Sept. 832, 4.

3) mit Synkope nach der zehnten Arsis und Katalexis: m. 381, 3.

4) mit Synkope nach der zweiten und zehnten Arsis und talexis: Eum. 381, 1.

5) mit Synkope nach den vier ersten Dipodieen und mit talexis: Sept. 287, 4 ὑπερδέδοικεν λεχαίων δυσευνάτορας πάντρο-; πελειάς.

c. Verse von vier Tetrapodieen.

Agam. 437, 1. 2 und Troad. 551, 1. 2: *πτόλιν βοᾷ κατεῖχε Περ|γάμων ἕδρας· βρέφη δὲ φίλι|α περὶ πέπλους ἔβαλλε ματρὶ χεῖρας ἐπτοημένας.*

d. Verse aus einer Hexapodie und Tetrapodie.

I. 1. ∪ –́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ′ ∪ – ∪ – ∪ – ∪ — –
II. 2. ∪ ′ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ – ∪ – ′ ∪ — ∪ — —
3. ∪ ′ ∪ — — ∪ – ∪ – ∪ — ′ ∪ — ∪ — ∪ –
4. ∪ –′ ∪ — — ∪ – ∪ — ∪ – ′ ∪ — ∪ — –
5. ∪ –′ ∪ – – – ∪ — — ∪ ′ ∪ — ∪ — —

1) Troad. 1302, 13: *μέλας γὰρ ὄσσε κατακαλύπ|τει θάνατος ὅσιον ἀνοσίαις σφαγαῖσιν.*

2) Eur. Electr. 1183: *διὰ πυρὸς ἔμολον ἁ τάλαινα ματρὶ τᾷδ', ἅ μ' ἔτικτε κούραν.* Hercul. fur. 408, 2.

3) Choeph. 623, 2: *πόνων, ἀκαίρως δὲ δυσφιλὲς γαμήλευμ' ἀπεύχετον δόμοις.* Agam. 481.

4) Eum. 550, 1: *ἑκὼν δ' ἀνάγκας ἄτερ δίκαιος ὢν οὐκ ἄνολβος ἔσται.*

5) Agam. 403, 11: *πόθῳ δ' ὑπερποντίας φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν.* Sept. 287, 1.

e. Dipodisch synkopirte Octapodie und Pentapodie:

∪ –́ ∪ — – ∪ – –́ ∪ — – ∪ – –́ ∪ – ∪ — ∪ — ∪ –

Agam. 763, 1 *ἀντ.: δίκα δὲ λάμπει μὲν ἐν δυσκάπνοις δώμασιν, ¦ τὸν δ' ἐναίσιμον τίει βίον.*

f. Verse aus einer Pentapodie und Hexapodie:

∪ ′ ∪ – ∪ – ∪ — ∪ – ′ ∪ – ∪ – ∪ – ∪ — ∪ –
∪ –́ ∪ — ∪ – ∪ — – – ′ – – — ∪ — ∪ — ∪ —

Choeph. 639, 2. 1.

Alloiometrische Reihen und Verse.

Die alloiometrischen Elemente sind in den iambischen Strophen des tragischen Tropos auf doppelte Weise gebraucht. Entweder bilden sie einen besonderen Theil der Strophe, oder — und dies ist bei weitem häufiger der Fall — sie sind einzeln unter die iambischen Reihen eingemischt, gewöhnlich in der Weise, dass sie das Proodikon oder Epodikon einer Periode oder sonst den Anfang oder Abschluss der Strophen bilden.

I. Trochäische Reihen. Wo sie mit einer vorausgehenden mbischen Reihe einen Vers ausmachen, ist dieser als ein iamscher Vers anzusehen, in welchem die anlautende Thesis der weiten Reihe synkopirt ist. Viel seltener sind die Fälle, wo die ochäischen Reihen selbständige Verse bilden. Hier müssen sie ls alloiometrische Bestandtheile angesehen werden, welche etwa en in die trochäischen Strophen eingemischten iambischen Reihen ınd Versen analog stehen.

⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ — Choeph. 23, 4. 405, 2; Eur. Hiket. 768, 6. 918. 4.
⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ Eur. Hiket. 71, 6; Trach. 821, 3; Oed. tyr. 883, 8.
⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ — Sept. 832, 1. 874, 2; Trach. 132. 2; Oed. tyr. 883, 1.
⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏗ ⏑ — ⏑ ⏗ — Aesch. Suppl. 792, 5; Troad. 1302, 7.
⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ — Suppl. 792, 4; Choeph. 405, 3; Eur. Hiket. 1122, 5.
⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ — ⏑ ⏗ — Eur. Hiket. 619, 7.
⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — Eur. Electr. 1177, 4; Antig. 354, 4; Oed. tyr. 883, 9.
⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — Eur. Hiket. 71, 7.
⏗ ⏑ — — ⏑ — Trach. 205, 1; Acharn. 1190, 1. 1198, 1. 1214, 2.
⏗ ⏑ — — ⏑ — — Trach. 205, 11.
⏗ ⏑ — ⏑ — — Oed. tyr. 190, 6.
⏗ ⏑ — ⏑ — ⏗ ⏑ — ⏑ — Alc. 213, 5.
⏗ ⏑ — — Antig. 354, 7.

II. Logaödische und choriambische Reihen, hauptsächlich Pherekrateen oder Glykoneen, haben ihre eigentliche Stelle im Ausgange der Strophe oder Periode. So bilden zwei Pherekrateen den Schluss von Pers. 548, drei Pherekrateen Pers. 1014, ein erster Pherekrateus Pers. 1038, Choeph. 436, ein Priapeus Eum. 550, ein Glykoneus und zwei Pherekrateen Suppl. 308, drei Pherekrateen mit einem Glykoneus Agam. 367. 403. 437, Hercul. fur. 408, ähnlich Eur. Electr. 1221, ein anakrusischer Adonius Oed. tyr. 883. Ebenso ist die nur am Schlusse einer Periode vorkommende aus einem Choriambus und einem Ithyphallicus bestehende Reihe verwandt, welche rhythmisch der Hexapodie respondirt und oben näher erörtert ist (S. 257). Die innerhalb einer Periode zugelassenen logaödischen Reihen sind gewöhnlich nach Analogie der iambischen mit Anakrusis und mit Synkope nach der zweiten Arsis gebildet, so die Reihe — ⏑ ⏗ — ⏑ ⏕ ⏗ — Pers. 1014, 2.

Eine andere Verwendung der logaödischen Reihen in de iambischen Strophen besteht darin, dass sie eine eigene Period bilden, so dass die Strophe in zwei Theile, einen iambischen un einen logaödisch-choriambischen zerfällt. Gewöhnlich sonder die Interpunction beide Theile scharf von einander und nament lich trifft bei Aeschylus der Wechsel der alloiometrischen Perioden mit einem dem Rhythmus entsprechenden Wechsel des Inhalts zusammen. Sehr bestimmt tritt dies Agam. 192, 6—8, Sept 911, 5—7 hervor, wo besonders in den gewaltsamen choriam bischen Versen die dort geschilderte heftige Bewegung des Ge müthes ihren rhythmischen Ausdruck findet im scharfen Gegen satze zu der vorausgehenden iambischen Periode.

Den häufigsten Gebrauch von der Epimixis logaödischer Reihen macht Sophokles, der die meisten seiner iambischen Strophen mit zwei oder drei Versen dieses Metrums einleitet, s. unten.

III. Daktylische und anapästische Reihen sind fast gänzlich ausgeschlossen. Bei Aeschylus lässt sich mit Sicher heit nur ein einziger anapästischer Tetrameter nachweisen als Schluss von Sept. 874, zwei daktylische Tripodieen neben einer iambischen als Schluss von Sept. 478, eine daktylische Penta podie mit spondeischem Ausgange als vorletzter Vers von Choeph 23; — bei Euripides eine daktylische Tetrapodie mit aufgelöster dritter Arsis Androm. 479, 4, eine Hexapodie Hiket. 798, 10 eine Tripodie im letzten Verse von Troad. 589; — bei Sophokles erscheinen daktylische Reihen: Oed. Col. 534, 5; Trach. 205, 7. 8 ein Parömiacus Oed. tyr. 190, 5; Trach. 821, 2. Ionische Reihen sind nur zweimal gebraucht, Aeschyl. Agam. 737, 5. 6 437, 5—7, wo sie selbständige Perioden bilden, durch Inter punction von den übrigen Versen gesondert. Als Dochmien sah man bisher die synkopirten Iamben der dritten Klasse an (mit Synkope nach der ersten Arsis), die jedoch mit den Doch mien nur die äussere metrische Form gemein haben und sich rhythmisch durchaus von ihnen unterscheiden. Andere für Doch mien gehaltene Reihen sind erste Pherekrateen. So häufig auch die dochmischen Verse mit Iamben verbunden werden (s. IV, 2 so haben wir doch kein einziges sicheres Beispiel, dass in den iambischen Strophen der Tragiker Dochmien zugelassen sind denn auch Eumenid. 381, 4. 5 darf nicht unbestritten hierher gerechnet werden.

Nicht eigentlich alloiometrisch sind diejenigen vereinzelte

iambischen Reihen, welche durch das Eintreten eines Choriambus statt der iambischen Dipodie variirt sind; vgl. Heph. cap. 9. Nach Studemunds Grundgedanken Luthmer, de choriambo et ionico a minore diiambi loco positis. Argentor. 1884.

§ 31.

Die iambischen Strophen des Aeschylus.

Die iambischen Strophen haben für die tragische Chorpoesie des Aeschylus etwa dieselbe Bedeutung wie die dorischen Strophen für die Lyrik Pindars. Keiner anderen Form hat sich Aeschylus so häufig bedient, keine andere charakterisirt so sehr den gewaltigen Ernst seines tragischen Pathos. Die Kunst, mit welcher der grosse Tragiker aus den einfachen Formen immer neue und wieder neue Gebilde geschaffen hat, ist in der That bewundernswerth und lässt Alles, was Sophokles und Euripides auf diesem Gebiete geleistet, weit hinter sich zurück. Aber niemals ist es bloss eine bunte Mannichfaltigkeit, was Aeschylus uns vorführt; bis ins Einzelnste hinein ist es überall ein durchdachtes, nach festen Normen gearbeitetes Kunstwerk. Besonders charakteristisch ist die Stelle, welche Aeschylus seinen iambischen Strophen angewiesen hat. Entweder ist nämlich das ganze Canticum in iambischen Strophen gehalten, was sonst bei Aeschylus mit keinem anderen Metrum geschieht, — oder die iambischen Strophen bilden den Schluss des Canticum. Zu der ersten Klasse gehört die Parodos der Choephoren 22—53: α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′, das dritte Stasimon der Supplices 776: α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ (die folgende Strophe gehört bereits dem folgenden Kommation an), das erste Stasimon des Agamemnon 367: α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ (die drei ersten Strophenpaare durch einen gemeinschaftlichen metrischen Refrain in Pherekrateen und Glykoneen vereint), und der Threnos der Halbchöre und der beiden Schwestern in den Septem 874—960: α′ α′ β′ β′ γ′ γ′ δ′ δ′; 961—1004: α′ β′ β′ γ′. Zu der zweiten Klasse gehören alle übrigen iambischen Strophen des Aeschylus. Fünf iambische Strophen schliessen den Threnos der Perser v. 1002 nach drei vorausgehenden anapästischen Strophen, vier iambische Strophen das erste Stasimon der Septem v. 734 nach einem vorausgehenden ionischen Strophenpaare, drei iambische Strophen die Parodos des Agamemnon v. 192, zwei iambische Strophen das zweite Stasimon des Agamemnon v. 737 und das erste Stasimon der Choephoren v. 623, eine iambische Strophe

die Epiparodos und das erste Stasimon der Eumeniden v. 381. 550, sowie das erste und zweite Stasimon der Supplices v. 590. 698. Aehnlich der erste Chorgesang der Supplices v. 95 und der Threnos der Perser v. 1002, wo die iambischen Strophen ebenfalls am Ende erscheinen, doch so, dass dort noch eine trochäische, hier noch eine logaödische Strophe folgt. Dass wir es hier mit einem festen Gesetze der Aeschyleischen Kunst zu thun haben, kann nicht bezweifelt werden. Der Beginn des Chorgesanges ist ruhig gehalten, erst im Fortgange des Liedes wird der Gesang zu gewaltigem Pathos gesteigert und gerade dies Ethos ist es, für welches die iambischen Strophen der eigent-

Agam. Par. ε′ 192—204=205—217.

πνοαὶ δ' ἀπὸ Στρυμόνος μολοῦσαι
κακόσχολοι, νήστιδες, δύσορμοι,
βροτῶν ἄλαι, νεῶν τε καὶ πεισμάτων ἀφειδεῖς,
παλιμμήκη χρόνον τιθεῖσαι
5 *τρίβῳ κατέξαινον ἄνθος Ἀργείων.* (?)
ἐπεὶ δὲ καὶ πικροῦ
χείματος ἄλλο μῆχαρ βριθύτερον πρόμοισιν
μάντις ἔκλαγξεν προφέρων Ἄρτεμιν, ὥστε χθόνα βάκτροις ἐπικρού-
σαντας Ἀτρείδας δάκρυ μὴ κατασχεῖν.

ϛ′ 218—227=228—237.

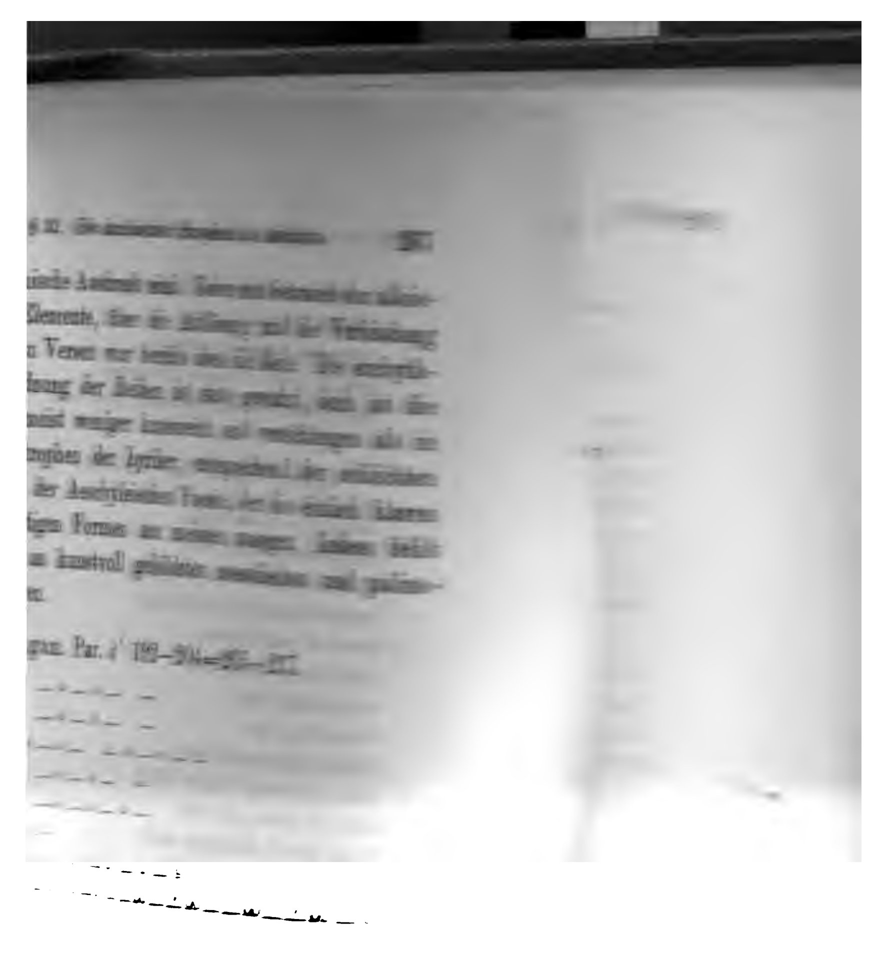
ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν
ἄναγνον, ἀνίερον, τόθεν
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω.
5 *βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις*
τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων. ἔτλα δ' οὖν
θυτὴρ γενέσθαι θυγατρός, γυναικοποίνων πολέμων
ἀρωγὰν καὶ προτέλεια ναῶν.

ζ′ 238—246=247—256.

βίᾳ χαλινῶν δ' ἀναύδῳ μένει
κρόκου βαφὰς ἐς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτήρων
ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτῳ,

Agam. 192. Die erste Periode palinodisch, zwei Tetrapodieen [illegible] vier Hexapodieen umgeben. Die zweite Periode, durch Interpunction [illegible] getrennt, wird durch eine iambische Tripodie eingeleitet und bewegt [illegible] alsdann in Uebereinstimmung mit dem erregten Inhalte in pherek[illegible] und choriambischen Reihen, die sich gegen den Schluss hin ohne V[illegible] aneinander drängen.

Agam. 218. V. 1—5, eine Tetrapodie in der Mitte und v[illegible] [illegible]



bilden eine ...
Tetrapodieen und ... Die zw...
durch je eine ... als Epodi...
a. 238. V. ... rührt.
5—7 ... Hexapo...
...

5 πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν
θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις
πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους
ἔμελψεν. ἁγνὰ δ' ἀταύρωτος αὐδὰ πατρὸς
φίλου τριτόσπονδον εὔποτμον παιᾶνα φίλως ἐτίμα.

Agam. I. Stas. α' 367—384 = 385—402 ἀντ.

βιᾶται δ' ἁ τάλαινα πειθώ,
προβουλόπαις ἄφερτος ἄτας.
ἄκος δὲ παμμάταιον. οὐκ ἐκρύφθη,
πρέπει δέ, φῶς αἰνολαμπές, σίνος·
5 κακοῦ δὲ χαλκοῦ τρόπον
τρίβῳ τε καὶ προσβολαῖς
μελαμπαγὴς πέλει
δικαιωθείς, ἐπεὶ
διώκει παῖς ποτανὸν ὄρνιν,
10 πόλει πρόστριμμ' ἄφερτον ἐνθείς.
λιτᾶν δ' ἀκούει μὲν οὔτις
θεῶν· τὸν δ' ἐπίστροφον τῶνδε
φῶτ' ἄδικον καθαιρεῖ.

οἷος καὶ Πάρις ἐλθὼν ἐς δόμον τὸν Ἀτρειδᾶν
ᾔσχυνε ξενίαν τράπεζαν κλοπαῖσι γυναικός.

β' 403—419 = 420—436.

λιποῦσα δ' ἀστοῖσιν ἀσπίστορας
κλόνους λογχίμους τε καὶ ναυβάτας ὁπλισμούς,
ἄγουσά τ' ἀντίφερνον Ἰλίῳ φθορὰν
βέβακεν ῥίμφα διὰ πυλᾶν
5 ἄτλητα τλᾶσα· πολλὰ δ' ἔστενον
τάδ' ἐννέποντες δόμων προφῆται·
ἰὼ ἰὼ δῶμα δῶμα καὶ πρόμοι,
ἰὼ λέχος καὶ στίβοι φιλάνορες.
πάρεστι σιγὰς ἀτίμους,
10 ἀλοιδόρους, κάκιστ' ἀφειμένων ἰδεῖν.
πόθῳ δ' ὑπερποντίας φάσμα δόξει δόμων ἀνάσσειν.

εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν ἔχθεται χάρις ἀνδρί,
ὀμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα.

Agam. I. Stasim. Die drei Strophenpaare sind durch ein schaftlichen metrischen Refrain von vier pherekrateisch-glykoneisc vereint. Die Epodos ist rein iambisch. **Agam. 367.** Die li kunstreichste aller tragisch-iambischen Strophen. Die eurhythn sponsion ist folgende:

6 5 6   6 4 4 4 6 | 6 5 6

5 ⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – – | –́ ⏕ – ⏑ – –

Agam. I. Stas. α' 367—384=385—402 ἀντ.

⏑ –́   –   – ⏑ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –
5 ⏑ –́ ⏑ –   –́ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   –́ ⏑ –
⏑ –́   –   – ⏑ –
⏑ –́   –   – ⏑ –
⏑ –́   –   – ⏑ – ⏑ –   –
10 ⏑ –́   –   – ⏑ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   ⏓
⏑ –́   – ⏑ – ⏑ –   –   ⏓
–́ ⏕ – ⏑ – –

–́ ⏓ – ⏕ – –   –́ ⏓ – ⏕ – ⏓
15 –́ – – ⏕ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏕ – –

β' 403—419=420—436.

⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –
⏑ –́   – ⏑ – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́   –   – ⏑ ⏕ ⏑ –
5 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ –   –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   –
10 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –   – ⏑ –   – ⏑ –   –́ ⏑ – ⏑ – –

–́ ⏑ – ⏕ – –   –́ ⏑ – ⏕ – ⏑
–́ ⏑ – ⏕ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏕ – –

V. 13 bildet das Epodikon als eine durch den Choriambus variirte Tetrapodie, v. 14. 15 den in στρ. β' und γ' wiederkehrenden metrischen Refrain.

Agam. 403. Zwei Perioden, eine jede mit einem Epodikon:

6 4 4 6 5 5 ἐπῳδ. 6 | 6 6 5 6 6 ἐπῳδ. 4

γ' 437—455 = 457—474.

ὁ χρυσαμοιβὸς δ' Ἄρης σωμάτων καὶ ταλαντοῦχος ἐν μάχῃ δορί
θὲν ἐξ Ἰλίου
φίλοισι πέμπει βαρὺ ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀντήνορος σποδοῦ
λέβητας εὐθέτους.
στένουσι δ' εὖ λέγοντες ἄνδρα, τὸν μὲν ὡς
μάχης ἴδρις, τὸν δ' ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ' ἀλλοτρίας διαὶ γυ
5 τάδε σῖγά τις βαΰζει.
φθονερὸν δ' ὑπ' ἄλγος ἕρπει
προδίκοις Ἀτρείδαις.

οἱ δ' αὐτοῦ περὶ τεῖχος θήκας Ἰλιάδος γᾶς
εὔμορφοι κατέχουσιν· ἐχθρὰ δ' ἔχοντας ἔκρυψεν.

Agam. II. Stasim. γ' 737—749 = 750—762.

πάραυτα δ' ἐλθεῖν ἐς Ἰλίου πόλιν
λέγοιμ' ἂν φρόνημα μὲν νηνέμου γαλάνας,
ἀκασκαῖόν τ' ἄγαλμα πλούτου,
μαλθακὸν ὀμμάτων βέλος, δηξίθυμον ἔρωτος ἄνθος.

5 παρακλίνασ' ἐπέκρανεν δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς,
δύσεδρος καὶ δυσόμιλος συμένα Πριαμίδαισιν,
πομπᾷ Διὸς ξενίου, νυμφόκλαυτος Ἐρινύς.

δ' 763—772 = 773—782 ἀντ.

Δίκα δὲ λάμπει μὲν ἐν δυσκάπνοις δώμασιν, τὸν δ' ἐναίσιμον
τὰ χρυσόπαστα δ' ἔδεθλα σὺν πίνῳ χερῶν παλιντρόποις
ὄμμασι λιποῦσ', ὅσια προσέβαλε δύναμιν οὐ
σέβουσα πλούτου παράσημον αἴνῳ.
5 πᾶν δ' ἐπὶ τέρμα νωμᾷ.

Agam. Thren. ε' 1530—1536 = 1560—1566 Schlussstr

ἀμηχανῶ φροντίδος στερηθεὶς
εὐπαλάμων μεριμνᾶν
ὅπᾳ τράπωμαι, πίτνοντος οἴκου.
δέδοικα δ' ὄμβρου κτύπον δομοσφαλῆ
5 τὸν αἱματηρόν· ψακὰς δὲ λήγει.
Δίκα δ' ἐπ' ἄλλο πρᾶγμα θηγάνει βλάβας
πρὸς ἄλλαις θηγάναις μάχαιραν.

Choeph. Parod. α' 23—31 = 32—41.

ἰαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν
χοὰς προπομπὸς ὀξύχειρι σὺν κτύπῳ.

Agam. 437. Die zweite Reihe v. 4 bildet das Epodikon als Eingange durch den Choriambus variirte Pentapodie. Vor den m Refrain sind ionische Reihen eingeschoben. Vgl. Agam. 737.

Agam. 737. Zwei Hexapodieen und je zwei Tetrapodieen, di letzten glykoneisch, sind zu einer tetrastichischen Periode verbunde Epodikon gehen vier ionische Reihen voraus, v. 5. 6.

Agam. 763. V. 1 und 2 mesodische Periode, eine Pentapodi

γ′ 437—455=457—474.

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
– ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏖ – ⏑ – ⏑ – ⏑
5 ⏖ –́ ⏑ – ⏑ – –
⏖ –́ ⏑ – ⏑ – –
⏖ –́ ⏑ – –

–́ – – ⏑ ⏑ – – –́ – – ⏑ ⏑ – –
–́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

Agam. II. Stasim. γ′ 737—749=750—762.

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – –
–́ ⏖ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏖ – ⏑ – ⏑
5 ⏖ –́ – ⏖ – – ⏖ –́ ⏑ – ⏑ – –
⏖ –́ – ⏖ – – ⏖ –́ – ⏑ ⏑ – –
– –́ ⏑ – ⏖ – –́ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

δ′ 763—772=773—782.

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏖ ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – – ⏖ – ⏑ – –
5 –́ ⏖ – ⏑ – –

Agam. Thren. ε′ 1530—1536=1560—1566 Schlussstrophe.

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 ⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – –

Choeph. Parod. α′ 23—31=32—41.

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

zwei Tetrapodieen umschlossen; es folgen zwei Hexapodieen und eine durch den Choriambus variirte katal. Tetrapodie. V. 2 ἐσθλὰ cod., ἔδεσθλα Auratus.

Agam. 1530. Stichische Periode, der als Proodikon eine Hexapodie mit einer durch den Choriambus variirten katalektischen Tetrapodie vorausgeht. v. 1531 εὐπαλάμων μεριμνᾶν Enger.

Choeph. 23. Zwei Tetrapodieen und zwei Hexapodieen (v. 1—4) bilden eine palinodische, zwei Oktapodieen eine stichische Periode. Daran

πρέπει παρῇσι φοινίοις ἀμυγμὸς ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ
δι' αἰῶνος δ' ἰυγμοῖσι βόσκεται κέαρ.
5 λινοφθόροι δ' ὑφασμάτων λακίδες ἔφλαδον ὑπ' ἄλγεσιν,
πρόστερνοι στολμοὶ πέπλων ἀγελάστοις
ξυμφοραῖς πεπληγμένων.

β' 42—54 = 55—65.

σέβας δ' ἄμαχον, ἀδάματον, ἀπόλεμον τὸ πρὶν
δι' ὤτων φρενός τε δαμίας
περαῖνον νῦν ἀφίσταται.
φοβεῖται δέ τις τόδ' ἐκθροεῖν·
τί δ' ἐν βροτοῖς θεός τε καὶ θεοῦ πλέον;
ῥοπὴ δ' ἐπισκοπεῖ δίκας
ταχεῖα τοὺς μὲν ἐν φάει,
τὰ δ' ἐν μεταιχμίῳ σκότου
μένει χρονίζοντα βρύει·
τοὺς δ' ἄκρατος ἔχει νύξ.

Choeph. I. Stas. γ' 623—630 = 631—638.

ἐπεὶ δ' ἐπεμνασάμαν ἀμειλίχων
πόνων, ἀκαίρως δὲ δυσφιλὲς γαμήλευμ', ἀπεύχετον δόμοις
γυναικοβούλους τε μήτιδας φρενῶν
ἐπ' ἀνδρὶ τευχεσφόρῳ,
5 ἐπ' ἀνδρί δᾳοισ(ιν) ἐπικότῳ σέβας,
τίω δ' ἀθέρμαντον ἑστίαν δόμων
γυναικείαν ἄτολμον αἰχμάν.

δ' 639—645 = 646—652.

τὸ δ' ἄγχι πλευμόνων ξίφος διανταίαν ὀξυπευκὲς οὐτᾷ
διαὶ Δίκας. τὸ μὴ θέμις γὰρ οὐ λὰξ πέδοι πατούμενον, τὸ π
σέβας παρεκβάντες οὐ θεμιστῶς.

---

reiht sich die Clausula einer trochäischen Strophe (s. S. 206) als E
wie auch der Schlussvers der ersten Periode (v. 4) trochäisch
lange Thesis v. 3 sucht Hermann durch *πρέπει παρῇσι φοίνιος δι*
entfernen, viel näher liegt die von uns gegebene kleine Aenderung. S. I
de Choephor. locis nonnullis comm. Ind. lect. Vratisl. Sommer 185

Choeph. 42. V. 1—5 drei Pentapodieen von zwei Hexapodi
odisch umschlossen. Es folgen vier Tetrapodieen mit einem Pher
Mit unserer Abtheilung kommt die in Strophe und Antistrophe
mässig gewahrte Interpunction überein. V. 2 der bisherigen Al
ἰὼ γαῖα μαῖα μωμένα μ' ἰάλλει ist arrhythmisch (s. § 21). — U
Epode dieses Liedes v. 75—83, die schlecht überliefert, aber auc
unglaublicher Weise von den Neueren prosodisch und metrisch ver
und verkehrt abgetheilt worden ist, siehe die sführliche Aus
setzung a. a. O., S. 1—9. Von den aus den I olien eruirten

∪ —́ ∪ — ∪ ...
∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ...
∪ —́ — — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —
—́ — — — — ∪ ∪ —́ —
—́ ∪ — ∪ — ∪ —

β′ 42—54 = 55—65.

∪ —́ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —
∪ —́ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ — — ∪ — ∪ —
∪ —́ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪∪ —
—́ — — ∪∪ — —

Choeph. I. Stas. γ′ 623—630 = 631—638.

∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ —
5 ∪ —́ ∪ — — ∪ ∪∪̄ ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ — — ∪ — ∪ — —

δ′ 639—645 = 646—652.

∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — —́ — — ∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — —

---

rf nicht abgegangen werden. V. 59 ἐκθρέειν· und v. 60 τί δ᾽ … πλέον; erdick, Curae Aeschyleae p. 3.

Choeph. 623. V. 3 als Mesodikon von je einer Tetrapodie und je zwei ιapodieen umschlossen. V. 7 Epodikon. V. 3 schreibt Hermann, um Auflösung in der Strophe zu vermeiden, δᾳοις ἐπικλύτῳ (Handschr. οις ἐπικότῳ).

Choeph. 639. V. 1. 2 zwei Pentapodieen und zwei Hexapodieen ιchisch verbunden mit einer Hexapodie als Epodikon. Die zweite Reihe . 1 beginnt wie in den trochäischen Strophen mit zwei τρίσημοι (s. S. 202). eine solche Reihe in den übrigen iambischen Strophen des Aeschylus ιt vorkommt (cf. die Iambo-Trochäen § 35), so könnte man, wie es bisgeschehen, mit διανταίαν einen neuen Vers beginnen; dann ist διανταίαν das antistrophi προχαλκεύει mit Verkürzung des Diphthongen als ιmbus zu lesen.

Choeph. Thren. ϛ′ 405—409 = 418—422.

πόποι δᾶ, νερτέρων τυραννίδες;
ἴδετε πολυκρατεῖς ἀραὶ
φθινομένων, ἴδεσθ᾽ Ἀτρειδᾶν τὰ λοίπ᾽ ἀμηχάνως
ἔχοντα καὶ δωμάτων
5 ἄτιμα. πᾶ τίς τράποιτ᾽ ἄν, ὦ Ζεῦ;

ζ′ 423—433 = 444—455.

ἔκοψα κομμὸν Ἄριον ἔν τε Κισσίας
νόμοις ἰηλεμιστρίας,
ἀπριγδόπληκτα πολυπλάνητα δ᾽ ἦν ἰδεῖν
ἐπασσυτεροτριβῆ τὰ χερὸς ὀρέγματα
5 ἄνωθεν ἀνέκαθεν, κτύπῳ δ᾽ ἐπερρόθει
κροτητὸν ἀμὸν καὶ πανάθλιον κάρα. (ἀντ. ?)
ἰὼ ἰὼ δαΐα
πάντολμε μᾶτερ, δαΐαις ἐν ἐκφοραῖς
ἄνευ πολιτᾶν ἄνακτ᾽,
10 ἄνευ δὲ πενθημάτων
ἔτλας ἀνοίμωκτον ἄνδρα θάψαι.

η′ 434—438 = 439—443.

τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι.
πατρὸς δ᾽ ἀτίμωσιν ἆρα τείσει
ἕκατι μὲν δαιμόνων,
ἕκατι δ᾽ ἀμᾶν χερῶν.
5 ἔπειτ᾽ ἐγὼ νοσφίσας ὀλοίμαν.

ϑ′ 456—460 = 461—465.

σέ τοι λέγω, ξυγγενοῦ, πάτερ, φίλοις.
ἐγὼ δ᾽ ἐπιφθέγγομαι κεκλαυμένα.
• στάσις δὲ πάγκοινος ἅδ᾽ ἐπιρροθεῖ,
ἄκουσον ἐς φάος μολών,
5 ξὺν δὲ γενοῦ πρὸς ἐχθρούς.

Eumen. Par. δ′ 381—388 = 389—396.

μένει γάρ· εὐμήχανοι δὲ καὶ τέλειοι κακῶν τε μνήμονες, σεμνοὶ
καὶ δυσπαρήγοροι βροτοῖς,
ἄτιμ᾽ ἀτίετα διόμεναι λάχη θεῶν διχοστατοῦντ᾽ ἀναλίῳ λάμπᾳ,
5 δυσποδοπαίπαλα δερκομένοισι
καὶ δυσομμάτοις ὁμῶς.

Choeph. 405. Eine Oktapodie wird mesodisch von zwei Tetrapodie[n] und zwei Hexapodieen umschlossen. φθινομένων H. L. Ahrens.

Choeph. 423. V. 7 der Antistrophe mit [illegible] zu lesen: γρά[illegible] δι᾽ ὤτων δέ σοι statt συν|τέτραινε der Hand[illegible]

§ 3[illegible]

Ch[illegible] -409=418—422.

◡̄ —́ — — ◡ — ◡ — [illegible]
◡◡ ◡ ◡◡ ◡ — ◡ —
◡◡ ◡ — ◡ — ◡ — —́ ◡ — ◡ — ◡ —
◡ —́ ◡ — — ◡ —
5 ◡ —́ ◡ — — ◡ —́ ◡ — —

ζ′ 423—433=444—455.

◡ —́ ◡ — ◡ ◡◡ ◡ — ◡ — ◡ —
◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ ⏓
◡ —́ ◡ — ◡̄ ◡◡ ◡ — ◡ — ◡ —
◡ —́ ◡ ◡◡ ◡ — ◡ ◡◡ ◡ — ◡ ⏓
5 ◡ —́ ◡ ◡◡ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
◡ —́ ◡ — — — ◡ — ◡ — ◡ — (?)
◡ —́ ◡ — — ◡ —
◡̄ —́ ◡ — ◡̄ — ◡ — ◡ — ◡ —
◡ —́ ◡ — — ◡ —
10 ◡ —́ ◡ — — ◡ —
◡ —́ ◡ — — ◡ — ◡ — —

η′ 434—438=439—443.

◡ —́ ◡ — — ◡ — ◡ — —
◡ —́ ◡ — — ◡ — ◡ — —
◡ —́ ◡ — — ◡ —
◡ —́ ◡ — — ◡ —
5 ◡ —́ ◡ — — ◡ — ◡ — —

ϑ′ 456—460=461—465.

◡ —́ ◡ — — ◡ — ◡ — ◡ —
◡ —́ ◡ — — ◡ — ◡ — ◡ —
◡ —́ ◡ — — ◡ — ◡ — ◡ —
◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ —
5 —́ ◡ ◡ — ◡ — —

Eumen. Par. δ′ 381—388=389—396.

◡ —́ ◡ — — ◡ — ◡ —́ ◡ — — ◡ — ◡ —́ ◡ — — —
◡̄ —́ ◡ — ◡ — ◡ —
◡ —́ ◡ ◡◡ ◡ ◡◡ ◡ — ◡ —́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —́ ◡ — — —
5 —́ ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡
—́ ◡ — ◡ — ◡ —

Choeph. 434. Zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen stichisch verbunden mit einer Hexapodie als Epodikon.

Eumen. 381. S. Rossbach de Eumenidum parodo commentatio. Vratisl. 1859 und Weil ad h. l. in der grösseren Ausgabe. An dochmische Messung ist hier nicht zu denken. *δυσοδοπαίπαλα* Med.

Eumen. II. Stas. 550—556.

ἑκὼν δ' ἀνάγκας ἄτερ δίκαιος ὢν οὐκ ἄνολβος ἔσται·
πανώλεθρος δ' οὔποτ' ἂν γένοιτο.
τὸν ἀντίτολμον δέ φαμι παρβάταν
τὰ πολλὰ παντόφυρτ' ἄγοντ' ἄνευ δίκας
5 βιαίως ξὺν χρόνῳ καθήσειν,
λαῖφος ὅταν λάβῃ πόνος θραυομένας κεραίας.

Supplic. I. Stas. ε' 590—594 = 595—599. ἀντ.

ὑπ' ἀρχᾶς δ' οὔτινος θοάζων
τὸ μεῖον κρεισσόνων κρατύνει·
οὔτινος ἄνωθεν ἡμένου σέβει κάτω.
πάρεστι δ' ἔργον ὡς ἔπος
5 σπεῦσαι· τί τῶνδ' οὐ Διὸς φέρει φρήν;

Supplic. II. Stas. 698—703 = 704—709. ἀντ.

θεοὺς δ', οἳ γᾶν ἔχουσιν, ἀεὶ
τίοιεν ἐγχωρίους πατρῴαις
δαφνηφόροις βουθύτοισι τιμαῖς.
τὸ γὰρ τεκόντων σέβας
5 τρίτον τόδ' ἐν θεσμίοις
Δίκας γέγραπται μεγιστοτίμου.

Supplic. III. Stas. α' 776—783 = 784—791.

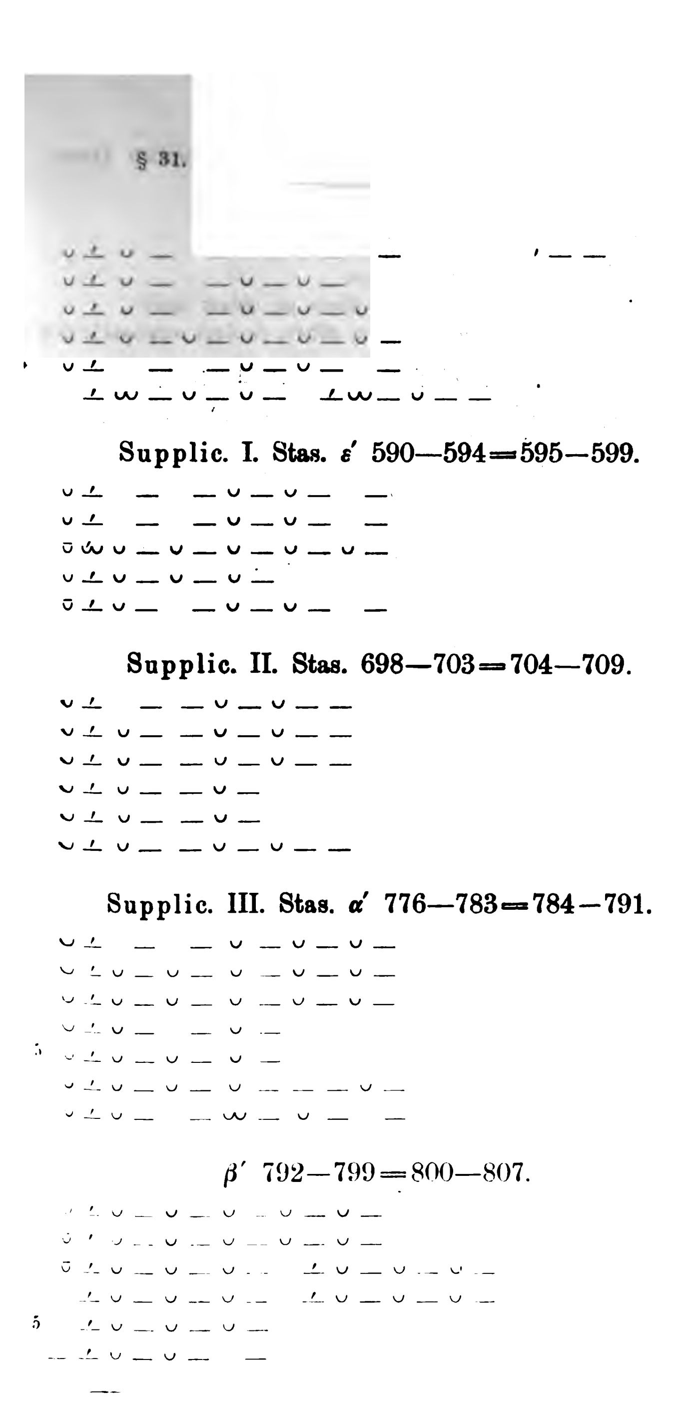
ἰὼ γᾶ βοῦνι, πάνδικον σέβας,
τί πεισόμεσθα; ποῖ φύγωμεν Ἀπίας
χθονὸς, κελαινὸν εἴ τι κεῦθός ἐστί που;
μέλας γενοίμαν καπνὸς
5 νέφεσσι γειτονῶν Διὸς,
τὸ πᾶν δ' ἀφάντος ἀμπετασθείην, ὅπως
κόνις ἄτερ τε πτερύγων ὀροίμαν.

β' 792—799 = 800—807.

πόθεν δέ μοι γένοιτ' ἂν αἰθέρος θρόνος,
πρὸς ὃν νεφῶν ὑδρηλὰ γίγνεται χιὼν
ἢ λισσὰς αἰγίλιψ ἀπρόσδεικτος οἰόφρων κρεμὰς
γυπιὰς πέτρα, βαθὺ πτῶμα μαρτυροῦσά μοι,
5 πρὶν δαΐκτορος βίᾳ
καρδίας γάμου κυρῆσαι.

Eumen. 550. Die ganze Strophe bildet eine mesodische I von sieben Reihen, indem drei Hexapodieen auf jeder Seite eine dist verbundene Hexapodie und Tetrapodie haben. Eine logaödische T als Epodikon.

Suppl. 599. σπεῦσαι· τί τῶνδ' οὐ Διὸς φέρει φρήν; Statt des Handschriftlichen σπεῦσαί τι τῶν δούλιος φέρει φρήν.



Suppl. 776. v. 776 *βοῦνι* Dindorf, *πάνδικον* Paley statt des Handschr. *νῖτι ἔνδικον*. V. 781 *ἀφάντως ἀμπετασθείην*, *ὅπως* Oberdick, Ausgabe der utzfl., Berlin 1869. V. 782 *ἄτερ τε* Oberdick; *ὀροίμαν* statt des Handschr. *μαν* Dindorf.

γ′ 808—816 = 817—824.

ἴυζε δ' ὀμφὰν ὀρανίαν, μέλη λιτανὰ θεοῖσι, καὶ
**τέλεα δέ [μοι] πῶς πελόμενά μοι*
λύσιμα; μάχιμα δ' ἔπιδε, πάτερ, βίαια μὴ φιλεῖς ὁρῶν
ὄμμασιν ἐνδίκοις· σεβίζου δ' ἱκέτας σέθεν, γαιάοχε παγκρατὲς Ζεῦ.

Sept. Par. α′ 287—303 = 304—320.

μέλει, φόβῳ δ' οὐχ ὑπνώσσει κέαρ· γείτονες δὲ καρδίας
μέριμναι ζωπυροῦσι τάρβος
τὸν ἀμφιτειχῆ λεών, δράκοντας ὥς τις τέκνων
ὑπερδέδοικεν λεχαίων δυσευνάτορας πάντρομος πελειάς.

Sept. I. Stas. β′ 734—741 = 742—749.

ἐπειδὰν αὐτοκτόνως αὐτοδάϊκτοι θάνωσι,
καὶ γαῖα κόνις πίῃ
μελαμπαγὲς αἷμα φοίνιον,
τίς ἂν καθαρμοὺς πόροι, τίς ἄν σφε λούσειεν; ὦ
5 *πόνοι δόμων νέοι παλαιοῖσι συμμιγεῖς κακοῖς.*

δ′ 766—771 = 772—777.

τελεῖται γάρ· παλαιφάτων ἀραί,
βαρεῖαι καταλλαγαί,
τὰ δ' ὀλοὰ πενομένους παρέρχεται.
πρόπρυμνα δ' ἐκβολὰν φέρει
5 *ἀνδρῶν ἀλφηστᾶν ὄλβος ἄγαν παχυνθείς.*

ε′ 778—784 = 785—791.

ἐπεὶ δ' ἀρτίφρων ἐγένεθ' ὁ μέλεος ἀθλίων γάμων
ἐπ' ἄλγει δυσφορῶν
μαινομένᾳ κραδίᾳ δίδυμα κάκ' ἐτέλεσεν·
πατροφόνῳ χερὶ τῶν
5 *κρεισσοτέκνων ὀμμάτων ἐπλάγχθη.*

Septem α′ 832—839 = 840—847.

ὦ μέλαινα καὶ τελεία γένεος Οἰδίπου τ' ἀρά,
κακόν με καρδίαν τι περιπίτνει κρύος.

Suppl. 808. Die Messung des im Med. verdorbenen V. 2 ist du die Antistrophe *μετά με δρόμοισι διόμενοι* gesichert.

Sept. 287. Die Strophe besteht wie *στρ. γ′* aus zwei alloiometris Theilen, einem iambischen und einem pherekrateischen, durch Interpunc scharf getrennt. V. 1. 2 bilden eine mesodische, v. 3. 4 eine stichi Periode mit einem dem Mesodikon der ersten Periode gleichen Epodik

Sept. 734. Die zweite Reihe v. 1 ist pentapodisch (s. III, 2) respondirt mit v. 3, so dass die erste Periode distichisch ist, zwei T podieen und zwei Pentapodieen. Es folgen zwei stichisch verbundene (podieen. V. 736 *γαῖα* Hermann, *χθονία* Med. Vgl. O[illegible]ck, Progr. Glatz p. 11 und das Scholion. V. 766 *τελεῖται γάρ·* [illegible] *τέλειαι* Oberdick a. [illegible]

γ′ 808—816 = 817—824.

⏑ ⊥ ⏑ — — ⏑⏑ ⏑ —, ⏑ ⊥ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —, ⏑ ⊥ ⏑ — ⏓ — ⏑ —
⊥ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —   ⊥ ⏑⏑ — ⏑ — —   ⊥ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑

Sept. Par. α′ 287—303 = 304—320.

⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ —   — ⏑ —   ⊥ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⊥   —   — ⏑ — ⏑ —   —
⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ —   ⊥ ⏑ —   — ⏑ —   ⊥ ⏑ — ⏑ — —

Sept. I. Stas. β′ 734—741 = 742—749.

⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ —   ⊥ ⏑⏑ —   — ⏑ — ⏑
⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥   — ⏑ — ⏑ —   ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ —, ⏑ ⊥ ⏑ —   — ⏑ —
⏓ ⊥ ⏑ — ⏓ — ⏑ —   ⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

δ′ 766—771 = 772—777.

⏑ ⊥   —   — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥   — ⏑ —   ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —   ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ —   ⏑ —
— ⊥ — — — — ⏑⏑ — ⏑ —   —

ε′ 778—784 = 785—791.

⏑ ⊥   — ⏑ —   ⏑ ⏓, ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥   —   — ⏑ —
⊥ ⏑⏑ — ⏑⏑ —   ⏑ ⏑́⏑ ⏑   ⏑⏑ ⏑ —
⊥ ⏑⏑ — ⏑⏑ —
5 ⊥ ⏑⏑ —   — ⏑ — ⏑   — —

Septem α′ 832—839 = 840—847.

⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ —   ⏑, ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑   ⏑   — ⏑ —

———

15. V. 768 *πενομένους* statt des Handschr. *πελόμεν᾽ οὓς* (nach Vit. *οὐ*) chhoff. V. 770 *ἐγένεθ᾽ ὁ* statt des Handschr. *ἐγένετο* mit dem Schol. rdick a. a. O. p. 16.

Sept. 766. Eine Pentapodie ist mesodisch von zwei Tetrapodieen zwei Hexapodieen umschlossen, von welchen die letzte als Schlussreihe äetisch-logaödisch ist: 6 4 5 4 6.

Sept. 778. Drei Tetrapodieen und drei (daktylisch-trochäische) Trieen mit einer Hexapodie als Epodikon.

Sept. 832. Zwei Oktapodieen umschliessen eine Hexapodie, es folgen zu einem Verse vereinte Tetrapodieen.

ἔτευξα τύμβῳ μέλος Θυιὰς αἱματοσταγεῖς
νεκροὺς κλ'ουσα δυσμόρως θανόντας· ἦ δύσορνις ἅδε ξυναυλία δο[

Sept. Threnos α' 874—879=880—887.

Η. ἰὼ ἰὼ
δύσφρονες, φίλων ἄπιστοι καὶ κακῶν ἀτρύμονες,
δόμους πατρῴους ἑλόντες μέλεοι σὺν αἰχμᾷ.
Η. μέλεοι δῆθ' οἳ μελέους θανάτους ηὕροντο δόμων ἐπὶ λύμᾳ.

β' 888—899=900—910. ἀντ.

Η. διήκει δὲ καὶ πόλιν στόνος
Η. στένουσι πύργοι, Η. στένει πέδον φίλανδρον, μενεῖ
κτέανά τ' ἐπιγόνοις,
Η. δι' ὧν αἰνομόροις —
5 Η. δι' ὧν νεῖκος ἔβα
καὶ θανάτου τέλος.
Η. ἐμοιράσαντο δ' ὀξυκάρδιοι —
Η. ἐμοιράσαντο δ', ὥστ' ἴσον λαχεῖν, κτήματα.
Η. διαλλακτῆρι δ' οὐν
10 ἀμεμφεία φίλοις
οὐδ' εὔχαρις Ἄρης.

γ' 911—921=922—933.

Η. σιδαρόπλακτοι μὲν ὧδ' ἔχουσιν·
Η. σιδαρόπλακτοι δὲ τοὺς μένουσιν —
Η. τάχ' ἄν τις εἴποι, τίνες;
Η. τάφων πατρῴων λάχαι.
5 Η. δόμων μάλ' ἀχὰν ἐς οὓς προπέμπει (?)
δαϊκτὴρ γόος αὐτόστονος, αὐτοπήμων,
δαϊόφρων, οὐ φιλογαθής, ἐτύμως δακρυχέων ἐκ φρενός, ἃ κλαομ[
μου μινύθει τοῖνδε δυοῖν ἀνάκτοιν.

δ' 934=946=947—960. ἀντ.

Η. ἔχουσι μοῖραν λαχόντες, ὦ μέλεοι,
διοσδότων ἀχέων· ὑπὸ δὲ σώματι γᾶς
πλοῦτος ἄβυσσος ἔσται.
Η. ἰὼ πολλοῖς ἐπανθίσαντες

Sept. 874. Nach einer aus Interjectionen bestehenden Dipodi[
Proodikon folgt ein trochäischer, ein synkopirter iambischer und ein [
pästischer Tetrameter.

Sept. 888. Eine Pentapodie bildet das Proodikon. Die erste Pe[
besteht aus zwei zu einer Oktapodie vereinten Tetrapodieen und vier
podieen, die zweite aus zwei zu einer Hexapodie vereinten Tripodieen
vier Tetrapodieen, ein anakrusischer Adonius bildet das Epodikon,
ebenswenig wie v. 3 dochmisch gemessen werden darf:

5 Prood. | 4 4 3 3 3 3 | 3 3 4 4 4 4 | 3 Epod.

⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ —

Sept. Threnos α′ 874—879=880—887.

⏑ ⏑́ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —, —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑⏑ ⏑⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ —, — ⏑⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —

β′ 888—899=900—910.

⏑ —́ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏒ —́ ⏑ — — ⏑ —
⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
⏑́ — — ⏑⏑ —
5 ⏑́ — — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑ ⏒
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — — ⏑ ⏒
⏑ —́ — — ⏑ —
0 ⏑ —́ — — ⏑ —
⏑ —́ ⏑⏑ — —

γ′ 911—921=922—933.

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏒
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏒
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ ⏒
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ —
5 ⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
—́ ⏑́ — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑
—́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ — —

δ′ 934—946=947—960.

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏒

Sept. 911. Die erste Periode enthält zwei Hexapodieen und zwei ːrapodieen in stichischer Folge, die zweite beginnt mit einer iambischen xapodie, auf welche zwei Pherekrateen und drei choriambische Dimeter ʒen, bis endlich die schliessende Hexapodie (s. III, 2) mit der Anfangs- he v. 5 respondirt. Die vier letzten Reihen sind wie Agam. 192 zu einem rse vereint.

Sept. 934. Die erste Periode enthält eine Hexapodie und drei Tri- lieen, die zweite eine Hexapodie und eine Tripodie mit einer folgenden inodischen Periode: 6 4 6 6 4 6. Den Threnos gebe ich nach Westphal,

5 πόνοισι γενεάν·
τελευτᾷ δ' αἶδ' ἐπηλάλαξαν
Ἀραὶ τὸν ὀξὺν νόμον,
τετραμμένου παντρόπῳ φυγᾷ γένους.
ἕστακε δ' Ἄτας τροπαῖον ἐν πύλαις,
10 ἐν αἷς ἐθείνοντο, καὶ
δυοῖν κρατήσας ἔληξε δαίμων.

ε' 961—965.

Α. σὺ παισθεὶς ἔπαισας· Ι. σὺ δ' ἔθανες κατακτάς. 961
Α. δορὶ δ' ἔκανες· Ι. δορὶ δ' ἔθανες.
Α. μελεόπονος· Ι. μελεοπαθής.
Α. ἴτω γόος. Ι. ἴτω δάκρυ.
Α. πρόκεισαι. Ι. κατακτάς.

Pers. Threnos δ' 1002—1007 = 1008—1013.

Ξ. βεβᾶσιν οὐχ ἅπερ ἀκρῶται στρατοῦ·
Χ. βεβᾶσιν, οἴ, νώνυμοι.
Ξ. ἰὴ ἰή, ἰὼ ἰώ,
Χ. ἰὼ ἰώ, δαιμόνων
5 θέντων ἄελπτον κακὸν
διαπρέπον, οἷον δέδορκεν Ἄτα.

ε' 1014—1025 = 1026—1037.

Ξ. πῶς δ' οὔ; στρατὸν μὲν τοσοῦτον φθίσας πέπληγμαι.
Χ. τί δ' οὐκ; ὄλωλεν μεγάλως τὰ Περσᾶν.
Ξ. ὁρᾷς τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ὅλας στολᾶς;
Χ. ὁρῶ ὁρῶ. Ξ. τόνδε τ' οἰστοδέγμονα; —
5 Χ. τί τόδε λέγεις σεσωσμένον;
Ξ. θησαυρὸν βελέεσσιν.
Χ. βαιά γ' ὡς ἀπὸ πολλῶν.
Ξ. ἐσπανίσμεθ' ἀρωγῶν.
Χ. Ἰάνων λαὸς οὐ φυγαίχμας.

ϛ' 1038—1045 = 1046—1053. ἀντ.

Ξ. ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν.
Χ. μέλειν πάρεστι, δέσποτα.

Proleg. p. 129 ff. und J. Oberdick, de exitu fabulae Aeschyleae, quae ... tem etc. commentatio. Arnsberg 1877, wo der kritische Nachweis geg... ist. Die Antistrophe ε' hat Westphal aus den Trümmern der Ueberliefe... wieder hergestellt. In Strophe ε' und ff. sind mit demselben die N... der Antigone und Ismene umzustellen. Die letztere ist Leiterin des Gesa... μέλεοι zweisilbig zu lesen.

Pers. 1002. Den Text des Threnos gebe ich meist nach J. Ober... Aeschyli Persae, Berlin 1876, wo man den kritischen Nachweis sehe. V. 1(... δαιμόνων θέντων st. des Handschr. δαίμονες ἔθετ' Weil. V. 1006 ist διαπρέπον mit Menzel als Konsonant zu lesen.

⏑ –́   ⏖ ⏑ —
⏑ –́   —   — ⏑ — ⏑ —   ⏓
⏑ –́ ⏑ —   — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ —   — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ —   —

ε′ 961—965.

⏑ –́ — ⏑ — — ⏑ ⏖́ — ⏑ — —
⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏓
⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —
⏑ –́ ⏖ ⏑ — ⏖
⏑ –́ — ⏑ — —

Pers. Threnos δ′ 1002—1007=1008—1013.

⏑ –́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑̄ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ —   — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ —   — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ —   — ⏑ —
–́ ⏖ —   — ⏑ — ⏑ —   —

ε′ 1014—1025=1026—1037.

⏑̄ –́ ⏑ —   — ⏑ —   –́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ –́ ⏑ —   — ⏖ — ⏑ —   —
⏑ –́ ⏑ —   — ⏖ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ —   — ⏖ — ⏑ — ⏑ —
⏓ ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ — — ⏖ —   ⏑̄
–́ ⏑ — ⏖ —   —
–́ ⏑   ⏖ —   —
⏑ –́   —   — ⏑ — ⏑ — —

ς′ 1038—1045=1046—1053.

⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Pers. 1014. V. 1—3 eine stichische Periode: zwei Tetrapodieen und Hexapodieen, v. 4—9 eine palinodische Periode: vier Tetrapodieen, enen die drei letzten pherekrateische Form haben (s. III, 2), von Iexapodieen umschlossen.

Pers. 1038. Die eurhythmische Anordnung wie in στρ. δ′, nur dass ne durch den Choriambus variirte Tetrapodie als Epodikon hinzutritt. Str. δίαινε δίαινε πῆμα mit Synecphonesis, denn ein Daktylus kann ı keiner Weise geduldet werden.

Ξ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.
Χ. αἰαὶ αἰαῖ, δύα δύα.
5 Ξ. ἐπορθίαζέ νυν γόοις.
Χ. ὀτοτοτοτοῖ, μέλαινα δ' ἀμμεμίξεται
οἶ, στονόεσσα πλαγά.

ζ' 1054—1059 = 1060—1065.

Ξ. καὶ στέρν' ἄρασσε καὶ βόα τὸ Μύσιον.
Χ. ἄνι', ἄνια.
Ξ. καί μοι γενείου πέρθε λευκήρη τρίχα.
Χ. ἄπριγδ' ἄπριγδα μάλα γοέδνα.
5 Ξ. ἄϋτει δ' ὀξύ. Χ. καὶ τάδ' ἔρξω.

§ 32.

Die iambischen Strophen des Euripides.

Nächst Aeschylus hat sich am meisten Euripides der iambischen Strophen bedient. Es könnte diese Thatsache auffallend erscheinen, da Euripides sich in Ton, Anschauung und Stil von Aeschylus weit entfernt, allein sie erklärt sich leicht, wenn man bedenkt, dass die iambischen Strophen Aeschyleischer Manier eine typische Form der tragischen Metrik überhaupt blieben. Euripides schloss sich hier in der Metrik dem Herkömmlichen an, ohne neue künstlerische Formen zu schaffen, während Sophokles seinen eigenen Weg ging und das iambische Maass nach individuellen Principien umgestaltete. Euripides hat sich die Technik des Aeschylus vollkommen angeeignet, ohne aber dessen Mannichfaltigkeit und die Freiheit der rhythmischen Variation zu erreichen, so dass es leicht ist, bloss nach dem Metrum eine Euripideische von einer Aeschyleischen Strophe zu unterscheiden. Die Euripideischen sind im Ganzen einfacher ohne den grossen Wechsel im Gebrauch der Synkope; Einmischung alloiometrischer Reihen und Perioden ist seltener, Auflösung und Zulassung mittelzeitiger Thesen häufiger. Die Strophen haben grössere Ausdehnung, der eurhythmische Bau ist meist sehr einfach. Das Aeschyleische Gesetz, nach welchem entweder das ganze Lied oder der Schluss des Liedes aus iambischen Strophen besteht, ist

Pers. 1054. V. 1 καὶ βόα Hermann, κἀπιβῶ Dindorf, κἀπιβόα Med. Die ungleichförmige Composition weist darauf hin, dass v. 2 oder 4 das Richtige noch nicht hergestellt ist.

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
5 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –

ζ′ 1054—1059=1060—1065.

⏓ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑
– –́ ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏔ ⏑ – ⏑
5 ⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – –

ıch von Euripides beobachtet. Fast durchweg sind die meli-
:hen Parthieen der Hiketides in Iamben gehalten: die Schluss-
rophe im Chorikon des Prologs, welcher zwei ionische Strophen-
ıare vorausgehen, das erste Stasimon (α′ α′ β′ β′), das zweite
tasimon (778—793), der Threnos des dritten Epeisodion (798.
24 α′ α′ β′), das darauf folgende Chorikon 918—924, der
hrenos in der Exodos (1123—1164 α′ α′ β′ β′ γ′ γ′). Die
ımben sind hier der Ausdruck leidenschaftlich bewegten Flehens,
elches die Grundstimmung dieser Tragödie ausmacht. Ausser-
›m bilden sie bei Euripides die Schlussstrophe des ersten
:asimon im Hercules furens (408—441), den Schlussthrenos
›r Elektra 1177, die Parodos und den Threnos im ersten
peisodion der Troades, so wie den Schlussthrenos derselben
ragödie, endlich den Schlusskommos der Andromache 1197.
'as Aeschyleische Gesetz der Stellung ist bloss Andromache
[. Stasimon verletzt, wo auf ein iambisches ein daktylo-
·ochäisches Strophenpaar folgt; indess hat das dem Euripides
igenthümliche daktylo-trochäische Metrum überhaupt mit dem
ımbischen dasselbe Ethos, vgl. III, 1. C. Auch in den nicht
rhaltenen Stücken muss Euripides häufig das iambische Maass
ebraucht haben, darauf weisen die Fragmente und die Parodieen
es Euripides bei Aristophanes hin (s. § 33).

Alcest. I. Epeisod. 213—225 = 226—237.

Η. ἰὼ Ζεῦ, τίς ἂν πῶς πᾷ πόρος κακῶν
γένοιτο καὶ λύσις τύχας ἃ πάρεστι κοιράνοις;
ἔξεισί τις; ἢ τέμω τρίχα
καὶ μέλανα στόλ[μ]ον πέπλων ἀμφιβαλώμεθ' ἤδη;
5 *Η.* δῆλα μέν, φίλοι, δῆλά γ', ἀλλ' ὅμως
θεοῖσιν εὐχώμεσθα· θεῶν γὰρ δύναμις μεγίστη.
Η. ὦναξ Παιάν, ἔξευρε μηχανάν τιν' Ἀδμήτῳ κακῶν,
πόριζε δή, πόριζε·
καὶ πάρος γὰρ τοῦδ' ἐφεῦρες, [καὶ νῦν]
10 λυτήριος ἐκ θανάτου γενοῦ, φόνιον δ' ἀπόπαυσον Ἅιδαν.

Androm. II. Stas. α' 464—470 = 471—478.

οὐδέποτε δίδυμα λέκτρ' ἐπαινέσω βροτῶν
οὐδ' ἀμφιμάτορας κόρους,
ἔριδας † οἴκων δυσμενεῖς τε λύπας.
μίαν μοι στεργέτω πόσις γάμοις
5 ἀκοινώνητον ἀνδρὸς εὐνάν.

Androm. Schluss-Kommos 1197—1212 = 1213—1225.

ΧΟ. ὀτοτοτοτοῖ· θανόντα δεσπόταν γόοις
νόμῳ τῷ νερτέρων κατάρξω.
ΠΗ. ὀτοτοτοτοῖ· διάδοχα δ' ὦ τάλας ἐγὼ
γέρων καὶ δυστυχὴς δακρύω.
5 *ΧΟ.* θεοῦ γὰρ αἶσα, θεὸς ἔκρανε συμφοράν.
ΠΗ. ἰὼ φίλος, δόμον ἔλιπες ἔρημον,
*ὤμοι μοι, ταλαίπωρον ἐμὲ
γέροντ' ἄπαιδα νοσφίσας.
ΧΟ. θανεῖν θανεῖν σε, πρέσβυ, χρῆν πάρος τέκνων.
10 *ΠΗ.* οὐ σπαράξομαι κόμαν,
οὐκ ἐπιθήσομαι κάρᾳ
κτύπημα χειρὸς ὀλοόν; ὦ πόλις πόλις,
διπλῶν τέκνων μ' ἐστέρησε Φοῖβος.

Elektra Schlussthrenos α' 1177—1189 = 1190—1205. Antistr.

Ο. ἰὼ Φοῖβ', ἀνύμνησας δίκαν,
ἄφαντα φανερὰ δ' ἐξέπραξας ἄχεα, φόνια δ' ὤπασας

Alcest. 213. Jeder Halbchor beginnt mit zwei Tripodieen (v. 1. 5) und zwei Tetrapodieen (v. 2. 6). Der erste Halbchor schliesst mit drei logaödischen Tetrapodieen (v. 3. 4), der zweite mit zwei Oktapodieen, von denen zwei Tetrapodieen umschlossen werden. V. 9 halten die Herausgeber τοῦδ' ἐφεῦρες, wir dagegen die Worte καὶ νῦν für ein Glossem und lesen in der Antistrophe ὦ Φεραία χθών, [τὰν] ἀρίσταν mit Auswerfung von [illegible]. Das Metrum der Reihe ist trochäisch wie v. 5.

Androm. 464. V. 3 ist οἴκων verdorben, in der Antistrophe ist zu lesen ἄχος ἐπ' ἄχει καὶ στάσις πολίταις.

Alcest. =

H. ∪ ⏗ — ∪ —, — ⏗ ∪ — ∪ —
∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ — ⏗ ∪ — ∪ — ∪ —
— ⏗ ⏖ — ∪ — ∪ ⏓
⏗ ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ⏗ ∪ ∪ — ∪ — —
H. ⏗ ∪ — ∪ — ⏗ ∪ — ∪ —
∪ ⏗ ∪ — ⏒ — ∪ — ⏗ ∪ ∪ — ∪ — —
⏒ ⏗ ∪ — ⏒ — ∪ — ∪ ⏗ ∪ — ⏒ — ∪ —
∪ ⏗ ∪ — ∪ — ⏓
⏗ ∪ — — — ∪ — ⏓
∪ ⏗ ⏖ — ⏖ — ∪ —, ⏖ ⏗ ⏖ — ∪ — —

Androm. II. Stas. α′ 464—470 = 471—478.

— ⏖́ ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
— ⏗ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏖́ ∪ — — ∪ — ∪ — — (?)
∪ ⏗ — — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏗ — — ∪ — ∪ — —

Androm. Schluss-Kommos 1197—1212 = 1213—1225.

∪ ⏖́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏗ — — ∪ — ∪ — —
∪ ⏖́ ∪ — ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏗ — — ∪ — ∪ — —
∪ ⏗ ∪ — ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏗ ∪ — ⏖ ∪ ⏖ ∪ — ⏓
⏒ ⏗ — ∪ — ∪ — (S. unten).
∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
⏗ ∪ — ∪ — ∪ —
⏗ ∪ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏗ ∪ — ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏗ ∪ — — ∪ — ∪ — —

Elektra Schlussthrenos α′ 1177—1189 = 1190—1205.

O. ∪ ⏗ — ∪ — — — ∪ —
∪ ⏗ ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ ⏖́ ∪ ⏖ ∪ — ∪ —

Androm. 1197. Die bisherige Abtheilung dieses Strophenpaares in verschiedene Strophenpaare ist unrichtig. Die vier ersten Verse bilden stichische, die neun folgenden eine mesodische Periode. V. 1 und 3 haben wir mit den besten Codd. ὀτοτοτοτοῖ statt des Vulgären ὀτοτοῖ , v. 6 das handschriftlich Bestätigte ἰὼ statt ὤ. V. 7, der in der Antistrophe fehlt, muss eine Tetrapodie sein, etwa ὤμοι μοι, ταλαίφρονα statt des unmetrischen ταλαίπωρον ἐμέ, für unächt halten wir ihn nicht.

Elektra 1177. Orestes singt das erste Mal nach einer proodischen Tripodie zwei Oktapodieen und zwei Hexapodieen in stichischer Folge,

λέχε' ἀπὸ γᾶς Ἑλλανίδος. τίνα δ' ἑτέραν μόλω πόλιν;
τίς ξένος, τίς εὐσεβὴς ἐμὸν κάρα
5 προσόψεται ματέρα κτανόντος;
Η. ἰὼ ἰώ μοι. ποῖ δ' ἐγώ; τίν' εἰς χορὸν,
τίνα γάμον εἶμι; τίς πόσις με δέξεται νυμφικὰς ἐς εὐνάς;
Ο. πάλιν, πάλιν φρόνημα σὸν μετεστάθη [πρὸς αὖραν]·
φρονεῖς γὰρ ὅσια νῦν, τότ' οὐ
10 φρονοῦσα, δεινὰ δ' εἰργάσω,
φίλα, κασίγνητον οὐ θέλοντα.

β' 1206—1212 = 1213—1220.

Ο. κατεῖδες, οἷον ἁ τάλαιν' ἐμῶν πέπλων
ἐλάβετ', ἔδειξε μαστὸν ἐν φοναῖς, ὤ
ἰὼ ἰώ μοι, πρὸς πέδῳ
τιθεῖσα γόνατα μέλεα; τακόμαν δ' ἐγώ.
5 Η. σάφ' οἶδα, δι' ὀδύνας ἔβας, ἰήιον
κλύων γόον ματρὸς, ἅ σ' ἔτικτεν.

γ' 1221—1226 = 1227—1232.

Ο. ἐγὼ μὲν ἐπιβαλὼν φάρη κόραις
ἐμαῖσι φασγάνῳ κατηρξάμαν
ματέρος ἔσω δέρας μεθείς.
Η. ἐγὼ δέ γ' ἐπεκέλευσά σοι,
5 ξίφους τ' ἐφηψάμαν ἅμα.
δεινότατον παθέων ἔρεξας.

Hercul. fur. I. Stas. γ' 408—424 = 425—441.

τὸν ἱππευτάν τ' Ἀμαζόνων στρατὸν
Μαιῶτιν ἀμφὶ πολυπόταμον ἔβα δι' Εὔξεινον οἶδμα λίμνας,
τίν' οὐκ ἀφ' Ἑλλανίας ἄγορον ἁλίσας φίλων,
κόρας Ἀρείας πέπλων χρυσεόστολον φάρος,
5 ζωστῆρος ὀλεθρίους ἄγρας.
τὰ κλεινὰ δ' Ἑλλὰς ἔλαβε βαρβάρου κόρας
λάφυρα καὶ σώζετ' ἐν Μυκήναις.

τάν τε μυριόκρανον πολύφονον κύνα Λέρνας
ὕδραν ἐξεπύρωσεν βέλεσί τ' ἀμφέβαλλε,
10 τὸν τρισώματον οἷσιν ἔκτα βοτῆρ' Ἐρυθείας.

---

das zweite Mal zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen in palinodisch Ordnung, dazwischen Elektra zwei Hexapodieen mit einer Tetrapodie i Epodikon. In dem ersten strophischen Verse sehen wir Ζεῦ als Glosse zu πανδερκέτα an und schreiben ἰὼ Γαῖα καὶ πανδερκέτα.

Elektra 1206. V. 3 in Strophe und Antistrophe παρῄδων τέ γ' ἐμᾶν ist die mittelzeitige Thesis an ihrem Platze und es bedarf der Seidlerschen Veränderungen ἰώ μοι, πρὸς πέδῳ und παρῄδων τ' ἐξ ἐμῶν nicht

⏑ ⏖ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ —, ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏒
H. ⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ — — — ⏑ —
⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — —
O. ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏒

β′ 1206—1212 = 1213—1220.

O. ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
H. ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

γ′ 1221—1226 = 1227—1232.

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑̄ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ×
⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏒

Hercul. fur. I. Stas. γ′ 408—424 = 425—441.

⏑ ⏑́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑̄ ⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏖ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑
10 ⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

sodische Periode: eine Tetrapodie von vier Hexapodieen umgeben mit odikon.

Elektra 1221. Zwei Pentapodieen und vier Tetrapodieen stichisch bunden, die letzte logaödisch. V. 1 darf das handschriftliche ἐμαῖσι ht in ἐμαῖς verändert werden, der Fehler beruhte in der bisherigen schen Abtheilung. In der Antistrophe ist dagegen πέπλοισι καὶ anstatt s handschriftlichen πέπλοις und des Seidler'schen πέπλοις καὶ zu lesen.

Hercul. 408. V. 1—7 palinodische Periode: zwei Oktapodieen von

Hiket. Prolog. γ' 71—78 = 79—86.

ἀγὼν ὅδ' ἄλλος ἔρχεται, γόος γόων
διάδοχος· ἀχοῦσιν προπόλων χέρες.
ἴτ', ὦ ξυνῳδοὶ κακοῖς,
ἴτ', ὦ ξυναλγηδόνες,
5 χορὸν τὸν Ἅιδας σέβει,
διὰ παρῇδος ὄνυχα λευκὸν
αἱματοῦτε χρῶτά τε φόνιον·
τὰ γὰρ φθιτῶν τοῖς ὀρῶσι κόσμος.

Hiket. I. Stas. α' 598—607 = 608—618.

H. ὦ μέλεαι μελέων ματέρες λοχαγῶν,
ὥς μοι ὑφ' ἥπατι δεῖμα χλοερὸν ταράσσει.
H. τίν' αὐδὰν τάνδε προσφέρεις νέαν;
H. στράτευμα μὲν Παλλάδος κριθήσεται.
5 H. διὰ δορὸς εἶπας ἢ λόγων ξυναλλαγαῖς;
H. γένοιτ' ἂν κέρδος· εἰ δ' ἀρείφατοι
φόνοι μάχαι τ' ἀνὰ τόπον στερνοκτυπεῖς
πάλιν φανήσονται κτύποι, τίν' ἂν λόγον, τάλαινα,
τίν' ἂν τῶνδ' αἰτία λάβοιμι;

β' 618—625 = 626—634.

H. τὰ καλλίπυργα πεδία πῶς ἱκοίμεθ' ἂν
Καλλίχορον θεᾶς ὕδωρ λιποῦσαι;
H. ποτανὰν εἴ μέ τις θεῶν κτίσαι,
διπόταμον ἵνα πόλιν μόλω.
5 H. εἰδείης ἂν φίλων
εἰδείης ἂν τύχας.
H. τίς ποτ' αἶσα, τίς ἄρα πότμος ἐπιμένει τὸν ἄλκιμον τᾶσδ(ε)
ἄνακτα;

Hiket. II. Stas. α' 778—786 = 787—793.

τὰ μὲν εὖ, τὰ δὲ δυστυχῆ·
πόλει μὲν εὐδοξία καὶ στρατηλάταις δορὸς
διπλάζεται τιμά·
ἐμοὶ δὲ παίδων μὲν εἰσιδεῖν μέλη
5 πικρόν, καλὸν θέαμα δ', εἴπερ ὄψομαι
τὰν ἄελπτον ἁμέραν,
ἰδοῦσα πάντων μέγιστον ἄλγος.

—

zwei Tetrapodieen und vier Hexapodieen in antithetischer Ordnu[ng]
schlossen. Es folgt der einer jeden Strophe dieses Stasimons gemei[n]
liche Refrain aus Pherekrateen und Glykoneen.

Hiket. 71. Palinodische Periode: vier Tetrapodieen von zwei
podieen und zwei Hexapodieen umschlossen. V. 7, die rhythmische
sion von v. 2, muss wie der antistrophische Vers eine Pentapodie s[ein]
darf daher nicht in χρόα τε φόνιον verändert werden.

Hiket. Prolog. γ′ 71—78 = 79—86.

⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ —
5 ⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

Hiket. I. Stas. α′ 598—607 = 608—618.

H. —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — —
H. ⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
H. ⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 H. ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
H. ⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑

β′ 618—625 = 626—634.

⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ . — ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ —́ — — ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑

Hiket. II. Stas. α′ 778—786 = 787—793.

⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

Hiket. 598. Der erste Halbchor singt vier Tetrapodieen, dann wechseln drei Hexapodieen unter die Halbchöre vertheilt, der zweite Halbchor schliesst mit zwei Hexapodieen und zwei Tetrapodieen, an welche sich ein Epodikon anreiht. V. 7 gew. στερνοτυπεῖς τ' ἀνὰ τόπον, wir stellen um und lesen in der Antistrophe δ' ἐξεκάλεσε καὶ φόνος.

Hiket. 618. Drei Hexapodieen, drei iambische und drei trochäische Tetrapodieen in stichischer Folge.

Hiket. Threnos α′ 798—810 = 811—823. Antistr.:

Α. προσάγετε τῶν δυσπότμων σώμαθ' αἱματοσταγῆ,
σφαγέντα τ' οὐκ ἄξι' οὐδ' ὑπ' ἀξίων,
ἐν οἷς ἀγὼν ἐκράνθη.
Χ. δόθ', ὡς περιπτυχαῖσι δὴ
5 χέρας προσαρμόσασ' ἐμοῖς
ἐν ἀγκῶσι τέκνα θῶμαι. (?)
Α. ἔχεις ἔχεις — Χ. πημάτων γ' ἅλις βάρος.
Α. αἰαῖ αἰαῖ. Χ. τοῖς τεκοῦσι δ' οὖν λέγεις.
Α. ἀΐετέ μου. Χ. στένεις ἐπ' ἀμφοῖν ἄχη.
10 Α. εἴθε με Καδμείων ἔναρον στίχες ἐν κονίαισιν.
Χ. ἐμὸν δὲ μήποτ' ἐζύγη
δέμας γ' εἴς τιν' ἀνδρὸς εὐνάν.

β′ ἐπῳδ. 824—836.

Α. ἴδετε κακῶν πέλαγος, ὦ ματέρες τάλαιναι [τέκνων].
Χ. κατὰ μὲν ὄνυξιν ἠλοκίσμεθ', ἀμφὶ δὲ
σποδὸν κάρα κεχύμεθα.
Α. ἰὼ ἰώ μοί μοι·
5 κατά με πέδον γᾶς ἕλοι,
διὰ δὲ θύελλα σπάσαι,
πυρός τε φλογμὸς ὁ Διὸς ἐν κάρᾳ πέσοι.
Χ. πικροὺς ἐσεῖδες γάμους,
πικρὰν δὲ Φοίβου φάτιν·
10 ἐρημά σ' ἁ πολύστονος Οἰδιπόδα
δώματα λιποῦσ' ἦλθ' Ἐρινύς.

Hiket. III. Epeisod. 918—924.

ἰὼ τέκνον, δυστυχῆ σ' ἔτρεφον, ἔφερον υφ' ἥπατος
πόνους ἐνεγκοῦσ' ἐν ὠδῖσι· καὶ
νῦν Ἅιδας τὸν ἐμὸν ἔχει μόχθον ἀθλίας, ἐγὼ
δὲ γηροβοσκὸν οὐκ ἔχω
5 τεκοῦσ' ἁ τάλαινα παῖδα.

Hiket. Schluss-Threnos 1122.

Π. φέρω φέρω τάλαινα μᾶτερ ἐκ πυρὸς πατρὸς μέλη,
βάρος μὲν οὐκ ἀβριθὲς ἀλγέων ὕπερ,
ἐν δ' ὀλίγῳ τἀμὰ πάντα συνθείς.
Π. ἰὼ ἰώ.

Hiket. 798. Zwei Perioden, 1—5 und 6—11, jede mit einer met[...] gleichen Pentapodie als Epodikon. V. 7 Antistr. verlangt die Eurhyt[...] die Wiederholung von αἰαῖ, ähnlich v. 6 ἰὼ ἰὼ und ἔχεις ἔχεις.

Hiket. 824. V. 1—4 mesodische Periode: eine Hexapodie von je[...] Tetrapodieen umgeben, die beiden ersten zu einem Verse vereint. V. [...] dieselbe Eurhythmie wiederholt. V. 10 und 11 ein stichischer Schluss.

4 4 6 4 4 | 4 4 6 4 4 | 5 5

V. 1 wirft Seidler und Hermann ματέρες aus, Hartung richtiger τέκνων

Hiket. Threnos α' 798—810 = 811—823.

β' ἐπῳδ. 824—836.

Hiket. III. Epeisod. 918—924.

Hiket. Schluss-Threnos 1122.

Hiket. 918. Zwei Oktapodieen umgeben mesodisch eine Hexapodie; ne Tetrapodie und Pentapodie als Schluss wie Hiket. 708.

Hiket. 1122. Zwei gleiche Perioden (je zwei Tetrapodieen und zwei exapodieen) durch eine aus Interjectionen bestehende Dipodie getrennt.

5 πᾷ φέρεις δάκρυα φίλα ματρὶ τῶν ὀλωλότων
σποδοῦ τε πλῆθος ὀλίγον ἀντὶ σωμάτων
εὐδοκίμων δήποτ' ἐν Μυκήναις;

β' 1139—1145 = 1146—1153. ἀντ.

Π. βεβᾶσιν, οὐκέτ' εἰσί μοι, πάτερ,
βεβᾶσιν· αἰθὴρ ἔχει νιν ἤδη.
Χ. πυρὸς τετακότας σποδῷ·
ποτανοὶ δ' ἤνυσαν τὸν Ἅιδαν.
5 Π. πάτερ, τῶν σῶν κλύεις τέκνων γόους·
ἄρ' ἀσπιδοῦχος ἔτι ποτ' ἀντιτίσομαι
σὸν φόνον; εἰ γὰρ γένοιτο [τέκνον].

Troad. Par. α' 511—530 = 531—550.

ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ
Μοῦσα, καινῶν ὕμνων
ἄεισον ἐν δακρύοις
ᾠδὰν ἐπικήδειον·
5 νῦν γὰρ μέλος εἰς Τροίαν
ἰαχήσω,
τετραβάμονος ὡς ὑπ' ἀπήνας
Ἀργείων ὀλόμαν τάλαινα δοριάλωτος,

ὅτ' ἔλιπον ἵππον οὐράνια βρέμοντα, χρυσεοφάλαρον, ἐ
πύλαις Ἀχαιοί·
10 ἀνὰ δ' ἐβόασεν λεὼς Τρῳάδος ἀπὸ πέτρας σταθείς· ἴτ',
μένοι πόνων,
τόδ' ἱερὸν ἀνάγετε ξόανον Ἰλιάδι Διογενεῖ κόρᾳ.
τίς οὐκ ἔβα νεανίδων, τίς οὐ γεραιὸς ἐκ δόμων;
κεχαρμένοι δ' ἀοιδαῖς
δόλιον ἔσχον ἄταν.

β' ἐπῳδ. 551—567.

ἐγὼ δὲ τὰν ὀρεστέραν τότ' ἀμφὶ μέλαθρα παρθένον, .
ἐμελπόμαν χοροῖσι· φοινία δ' ἀνὰ
πτόλιν βοὰ κατεῖχε Περγάμων ἕδρας· βρέφη δὲ φίλια πε
ἔβαλλε ματρὶ χεῖρας ἐπτοημένας·
λόχου δ' ἐξέβαιν' Ἄρης,
κόρας ἔργα Παλλάδος.
5 σφαγαὶ δ' ἀμφιβώμιοι
Φρυγῶν, ἔν τε δεμνίοις
καράτομος ἐρημία νεανίδων στέφανον ἔφερεν
Ἑλλάδι κουροτρόφον, Φρυγῶν δὲ πατρίδι πένθος.

Hiket. 1139. Zwei Perioden: eine Tetrapodie mesodisch v
Hexapodieen umschlossen; zwei Hexapodieen.

Troad. 511. Zweitheilige Strophe: v. 1—8 daktylisch (an

5 ⏖ ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ — ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏖ ⏖ — ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —
⏖ ⏖ — — ∪ — ∪ — —

β′ 1139—1145 = 1146—1153.

∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ⏓
∪ ⏖ ∪ — — ∪ — ∪ — —
∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏖ — — ∪ — ∪ — —
5 ∪ ⏖ — — ∪ — ∪ — ∪ —
— ⏖ ∪ — ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —
⏖ ⏖ — — ∪ — ∪ — —(?)

Troad. Par. α′ 511—530 = 531—550.

⏖ ⏖ — ⏖ —
⏖ ∪ — — — —
∪ ⏖ ∪ — ⏖ —
— ⏖ ⏖ — — —
5 — ⏖ ⏖ — — —
∪ ⏖ — —
⏖ ⏖ ⏖ — ⏖ — —
⏖ — — ⏖ — ∪, ⏖ ∪ ⏖ ∪ — —
∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ ⏖, ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ ⏖, ∪ ⏖ ∪ — ∪ — —
10 ∪ ⏖ ∪ — — ∪ —, ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —, ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ — ∪ ⏖, ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ — ∪ —
∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —, ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏖ ∪ — ∪ — —
⏖ ∪ — ∪ — —

β′ ἐπῳδ. 551—567.

∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —, ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ — ∪ —, ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —,
∪ ⏖ ∪ — ∪ ⏖ ∪ ⏓
∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —, ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ ⏖, ∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —,
∪ ⏖ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏖ — ∪ — ∪ —
∪ ⏖ — ∪ — ∪ —
5 ∪ ⏖ — ∪ — ∪ —
∪ ⏖ — ∪ — ∪ —
∪ ⏖ ⏖ ∪ — ∪ —, ∪ ⏖ ∪ — ∪ ⏖ ∪ ⏖
⏖ ⏖ — ⏖ — ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ — ∪

logaödisch, v. 9—14 monotone Composition von iambischen Tetrapodieen in stichischer Folge mit schliessendem Ithyphallicus.

Troad. 551. Desgleichen lauter Tetrapodieen mit zwei schliessenden Tripodieen.

Troad. Amoib. α' 577—581 = 582—586.

Α. Ἀχαιοὶ δεσπόται μ' ἄγουσιν.
Ε. ὤμοι. Α. τί παιᾶν' ἐμὸν στενάζεις —
Ε. αἰαῖ. Α. τῶνδ' ἀλγέων
Ε. ὦ Ζεῦ. Α. καὶ συμφορᾶς;
5 Ε. τέκεα, Α. πρίν ποτ' ἦμεν.

β' 587—590 = 591—594.

Α. μόλοις ὦ πόσις μοι,
Ε. βοᾷς τὸν παρ' Ἅιδᾳ
παῖδ' ἐμόν, ὦ μελέα.
Α. σᾶς δάμαρτος ἄλκαρ.

Troad. Schlussthrenos β' 1302—1315 = 1316—13

Ε. ἰὼ γᾶ τρόφιμε τῶν ἐμῶν τέκνων.
ἒ ἔ.
ὦ τέκνα, κλύετε, μάθετε ματρὸς αὐδάν.
Χ. ἰαλέμῳ τοὺς θανόντας ἀπύεις.
Ε. γεραιά τ' εἰς πέδον τιθεῖσα μέλε' ἐμὰ
5 καὶ χερσὶ γαῖαν κτυποῦσα δισσαῖς.
Χ. διάδοχά σοι γόνυ τίθημι γαίᾳ
τοὺς ἐμοὺς καλοῦσα νέρθεν ἀθλίους ἀκοίτας.
Ε. ἀγόμεθα φερόμεθ' Χ. ἄλγος ἄλγος βοᾷς.
Ε. δούλειον ὑπὸ μέλαθρον ἐκ πάτρας γ' ἐμᾶς.
10 ἰὼ ἰώ, Πρίαμε Πρίαμε,
σὺ μὲν ὀλόμενος ἄταφος ἄφιλος
ἄτας ἐμᾶς ἄιστος εἶ.
Χ. μέλας γὰρ ὄσσε κατακαλύπτει θάνατος ὅσιον ἀνοσίοις σφα

§ 33.

Iambische Strophen des Sophokles.

Dem milden Charakter des Sophokles sagte der h thurnton und das gewaltige Pathos der Aeschyleischen nicht zu, er mildert daher den gravitätischen Gang des Rl durch eingemischte logaödische Reihen und schafft h eine neue Strophengattung, welche den gemischten trochäischen Metren angehört (III, 2), da der streng der tragischen Iamben zurücktritt. Nur in vier Strophen haltenen Tragödien hat sich Sophokles den Normen de

Troad. 1302. Strophe von leichtem Bau mit zahlreichen Auf V. 4 Antistr. πρὸς αἰθέρα statt πρὸς αἰθέρ' zu lesen.

Troad. Amoib. α' 577—581 = 582—586.

β' 587—590 = 591—594.

Troad. Schlussthrenos β' 1302—1315 = 1316—1332.

hen Strophen, wie sie Aeschylus ausgebildet und Euripides
rchgängig, wenn auch mit Bevorzugung der leichteren Formen,
folgt hat, angeschlossen, nämlich in den Schlussstrophen
eier Parodoi (Oed. R. u. Trachin.) und in zwei Threnen
ed. Col. 534; Antig. 853). Unter den verlorenen Stücken war
e Strophe des Peleus in demselben Metrum gehalten, wie aus
· Parodie dieser Strophe in Aristoph. Av. 851 hervorgeht
35. schol. Av. 851. 857). — Zu den iambischen Strophen ist
:h das päanische Tanzlied Trach. 205 zu rechnen, welches
ess in seiner metrischen Bildung von den tragischen Strophen
fach abweicht und wahrscheinlich einer in der chorischen
·ik üblichen iambischen Stilart angehört; am nächsten steht
Metrum den hyporchematischen Daktylotrochäen (§ 43).

Oedip. tyr. Par. γ′ 190—202 = 203—213.

Ἄρεά τε τὸν μαλερὸν, ὃς νῦν ἄχαλκος ἀσπίδων
φλέγει με περιβόατος ἀντιάζων,
παλίσσυτον δράμημα νωτίσαι πάτρας
ἄπουρον, εἴτ' ἐς μέγαν θάλαμον Ἀμφιτρίτας,
5 εἴτ' ἐς τὸν ἀπόξενον ὅρμων
Θρηκίων κλύδωνα·
τέλει γὰρ εἴ τι νὺξ ἀφῇ, τοῦτ' ἐπ' ἦμαρ ἔρχεται·
τὸν, ὦ τᾶν πυρφόρων ἀστραπᾶν κράτη νέμων,
ὦ Ζεῦ πάτερ, ὑπὸ σῷ φθίσον κεραυνῷ.

Trach. Parod. γ′ ἐπῳδ. 132—140.

μένει γὰρ οὔτ' αἰόλα νὺξ βροτοῖσιν οὔτε κῆρες οὔτε πλοῦτος, ἀλλ' αἰ
βέβακε, τῷ δ' ἐπέρχεται χαίρειν τε καὶ στέρεσθαι.
ἃ καὶ σὲ τὰν ἄνασσαν ἐλπίσιν λέγω
τάδ' αἰὲν ἴσχειν· ἐπεὶ τίς ὧδε
5 τέκνοισι Ζῆν' ἄβουλον εἶδεν;

Oed. Col. Thren. β′ 534—541 = 542—548.

Χ. αὗται γὰρ ἀπόγονοι τεαί; Ο. κοιναί γε πατρὸς ἀδελφεαί.
Χ. ἰώ. Ο. ἰὼ δῆτα μυρίων γ' ἐπιστροφαὶ κακῶν.
Χ. ἔπαθες — Ο. ἔπαθον ἄλαστ' ἔχειν.
Χ. ἔρεξας — Ο. οὐκ ἔρεξα. Χ. τί γάρ; Ο. ἐδεξάμην
5 δῶρον, ὃ μήποτ' ἐγὼ ταλακάρδιος
ἐπωφέλησα πόλεος ἐξελέσθαι.

Antig. Kommos 853—856 = 872—875. Antistr.

σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
κράτος δ' ὅτῳ κράτος μέλει
παραβατὸν οὐδαμῇ πέλει,
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά.

Trachin. 205—225.

ἀνολολυξάτω δόμος ἐφεστίοις ἀλαλαγαῖς
ὁ μελλόνυμφος, ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων
ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφαρέτραν

Oedip. tyr. 190. Zwei Oktapodieen (rhythmisch vier Tetrapodieen) umschliessen zwei Hexapodieen als erste Periode. Zwei Oktapodieen und zwei vorausgehenden Tetrapodieen v. 5. 6 bilden die zweite Periode; eine Hexapodie schliesst als Epodikon die Strophe ab. Die Messung von v. 1 lässt sich nicht sicher bestimmen, vgl. § 48, doch bilden sie jedenfalls Reihen von gleicher rhythmischer Ausdehnung. Die Lesart von v. 8 ist weder in Strophe noch Antistrophe gesichert. S. Gleditsch, Cantica der Soph. Trag. S. 74.

Oedip. tyr. Par. γ' 190—202 = 203—213.

∪ ∪́∪ ∪ — ∪∪ ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ — —
— —́ ∪∪ — ∪∪ — —
—́ ∪ — ∪ — ⏓
∪̄ —́ ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ — — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —
— —́ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — ∪ — —

Trach. Parod. γ' ἐπῳδ. 132—140.

∪ —́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ ⏓
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — — —́ ∪ — ∪ — —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ — ⏓
∪ —́ — — ∪ — ∪ — ⏓

Oed. Col. Thren. β' 534—541 = 542—548.

— —́ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — ⏓ —́ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — — ∪ — ∪ —́ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ ⏓
∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —
—́ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪
∪ —́ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — —

Antig. Kommos 853—856 = 872—875.

∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪̄ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ∪́∪ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ — — ∪ — ∪ — —

Trachin. 205—224.

∪ ∪́∪ — ∪ — ∪ ∪́∪ — ∪ — ∪́∪ ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ — — ∪ — ∪ — —

Trach. 132. Auf fünf Tetrapodieen folgen drei Hexapodieen.

Oed. Col. 534. Vier Tetrapodieen zu Oktapodieen vereint als erste riode, zwei Tetrapodieen und zwei Hexapodieen, distichisch verbunden, zweite Periode.

Antig. 853. Drei Tetrapodieen mit einer Hexapodie als Epodikon.

Trachin. 205. V. 1 ist wahrscheinlich dochmisch, vgl. das dochsche Jubellied Choeph. 942 *ἐπολολύξατ' ὦ δεσποσυνῶν δόμων* (Hiket. 630); wenigsten befremdet dies Metrum im ersten Verse, der als Proodikon

Ἀπόλλω προστάταν·
5 ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παιᾶν' ἀνάγετ', ὦ παρθένοι,
βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον
Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἐλαφαβόλον, ἀμφίπυρον γείτονάς τε Νύμφας.
ἀείρομ' οὐδ' ἀπώσομαι
τὸν αὐλόν, ὦ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.
10 ἰδού μ' ἀναταράσσει, ...
εὐοῖ εὐοῖ,
ὁ κισσὸς ἄρτι βακχίαν ὑποστρέφων ἅμιλλαν.
ἰὼ ἰὼ Παιάν.
ἴδ', ὦ φίλα γυναικῶν,
15 τάδ' ἀντίπρῳρα δή σοι
βλέπειν πάρεστ' ἐναργῆ.

Electr. I. Stasim. Epod. 504—515.

Ὦ Πέλοπος ἁ πρόσθεν πολύπονος ἱππεία,
ὡς ἔμολες αἰανὴς τᾷδε γᾷ.
εἴτε γὰρ ὁ ποντισθεὶς Μυρτίλος ἐκοιμάθη
παγχρυσέων δίφρων δύστανος αἰκίαις
πρόρριζος ἐκριφθείς, οὔτι πω
ἔλειπε τούσδ' οἴκους πολύπονος αἰκία.

§ 34.

Iambische Strophen der Tragödie bei Aristophanes.

Der Unterschied des tragischen und komischen Stils in d iambischen Strophen hatte sich zu einer so typischen und f stehenden Form herausgebildet, dass die Komiker mit bewus Absicht des Effectes die tragischen Iamben in derselben W wie die Dochmien zur Parodie gebrauchen konnten. Das int essanteste Beispiel dieser Art ist der tragikomische Threnos Schluss der Acharner, von welchem bereits der Scholiast v. 11 bemerkt θρηνῶν παρατραγῳδεῖ: der arme zerschlagene Lamacl

steht und als solches auch sonst alloiometrische Reihen zulässt. V sind die Interjectionen wahrscheinlich mit gedehnten (dreizeitigen) Län zu lesen, so dass sie im Rhythmus mit den vorausgehenden und nach genden Tetrapodieen übereinkommen. V. 14 ist das Handschriftliche ἴδ', ὦ φίλα γύναι vielleicht die richtige Lesart ◡◡ ◡ — ◡ — ◡ —. Die C position ist stichisch, indem stets zwei oder mehrere Reihen von glei rhythmischer Ausdehnung aufeinander folgen, v. 2. 3 zwei Hexapod v. 4. 5 und 6 vier Tetrapodieen, v. 7 drei Tripodieen und am Schluss Tetrapodieen. Bloss die Hexapodie v. 9 unterbricht die stichische Folge steht als Abschluss der ersten Periode, womit der Wechsel des Inh und Tones v. 10 übereinstimmt.

⏑ –́ — — ⏑ —

5 ⏑ –́ ⏑ — — ⏑ — –́ ⏑ ⏖ ⏒ — ⏑ —

⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓

–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — —

⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓

10 ⏑ –́ ⏖ ⏑ — —

–́ — — —

⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — —

⏑ –́ ⏑ — — —

⏑ –́ ⏑ — ⏑ — —

15 ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — —

⏑ –́ ⏑ — ⏑ — —

Electr. I. Stasim. Epod. 504—515.

— ⏑́⏑ ⏑ — — — | ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — — —

— ⏑́⏑ ⏑ — — — — ⏑ —

— ⏑́⏑ ⏑ — — — | — ⏑́⏑ ⏑ — — —

— –́ ⏑ — — — | — –́ ⏑ — — —

— –́ ⏑ — — — — ⏑ —

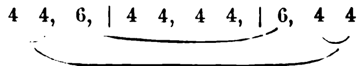
⏑ –́ ⏑ — — — | ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — — —

jammert in Rhythmen des strengsten tragischen Iambenstils mit häufigen Auflösungen und ohne irrationale Thesen, während die Spott-Iamben des behäbigen Dikaiopolis einen lässigeren Gang haben und sich mehr der Manier der Komödie anschliessen; der attische Zuschauer fühlte ohne Zweifel diese feine Komik der Rhythmen. In anderen hierher gehörigen Parthieen parodirt Aristophanes eine bestimmte iambische Strophe eines Tragikers; er fängt mit einem bekannten Verse des Euripides oder Sophokles an und fährt dann in demselben Metrum, aber mit einem ganz unerwarteten komischen Inhalte fort, eine Manier, zu welcher die den Lyrikern nachgebildeten daktylo-epitritischen Strophen

Electr. 504. Zuerst richtig verstanden und im letzten Verse metrisch richtig emendirt (ἔλειπε τοὐσδ') von Gleditsch, Cantica S. 48. Die hauptsächlichste Reihe ist die zweifach synkopirte iambische Tetrapodie mit meist langer Anakrusis und meist aufgelöster ersten Arsis:

⏒ ⏑́⏑ ⏑ ∟ ∟ —

dazu kommen zwei Hexapodieen. Die eurhythmische Composition ist mesodisch:



der Komödie die Parallele bilden (s. § 46). So parodirt Nub. 1154 eine Stelle aus dem Peleus des Euripides (vgl. schol. *παρὰ τὰ ἐκ Πηλέως Εὐριπίδου*), eine Stelle, die auch Phrynichus in seinen Satyrn (fr. 4 Meineke) in ähnlicher Weise auf die komische Bühne gebracht hatte; so parodirt ferner das Chorlied im zweiten Epeisodion der Vögel (851) einen Chorgesang aus dem Sopho-

Acharn. α′ 1190—1197.

Λ. *ἀτταταῖ ἀτταταῖ,*
στυγερὰ τάδε γε κρυερὰ πάθεα· τάλας ἐγὼ διόλλυμαι
δορὸς ὑπὸ πολεμίου τυπείς.
ἐκεῖνο δ' αἰακτὸν ἂν γένοιτό μοι,
5 *Δικαιόπολις ἂν εἴ μ' ἴδοι τετρωμένον*
κᾆτ' ἐγχάνοι ταῖς ἐμαῖς τύχαισιν.

β′ 1198—1203.

Λ. *ἀτταταῖ, ἀτταταῖ*
τῶν τιτθίων, ὡς σκληρὰ καὶ κυδώνια.
φιλήσατόν με μαλθακῶς, ὦ χρυσίω,
τὸ περιπεταστὸν κἀπιμανδαλωτόν.
5 *τὸν γὰρ χόα πρῶτος ἐκπέπωκα.*

γ′ 1204—1213.

Λ. *ὦ συμφορὰ τάλαινα τῶν ἐμῶν κακῶν.*
ἰὼ ἰὼ τραυμάτων ἐπωδύνων,
Δ. *ἰὴ ἰὴ χαῖρε Λαμαχίππιον.*
Λ. *στυγερὸς ἐγώ.* *Δ.* *μογερὸς ἐγώ.*
5 *Λ.* *τί με σὺ κυνεῖς;* *Δ.* *τί με σὺ δάκνεις;*
Λ. *τάλας ἐγὼ τῆς ἐν μάχῃ ξυμβολῆς βαρείας.*
Δ. *τοῖς Χουσὶ γάρ τις ξυμβολὰς ἐπράττετο;*
Λ. *ἰὼ ἰὼ Παιὰν Παιάν.*
Δ. *ἀλλ' οὐχὶ νυνὶ τήμερον Παιώνια.*

δ′ 1214. 1215=1216. 1217.

Λ. *λάβεσθέ μου, λάβεσθε τοῦ σκέλους· παπαῖ, προσλάβεσθ', ὦ φίλοι.*

ε′ 1218. 1219=1220. 1221.

Λ. *ἰλιγγιῶ κάρα λίθῳ πεπληγμένος*
καὶ σκοτοδινιῶ.

ϛ′ 1222. 1223=1224. 1225.

Λ. *θύραζέ μ' ἐξενέγκατ' ἐς τοῦ Πιττάλου*
παιωνίαισι χερσίν.

kleischen Peleus (vgl. schol. 852. 857). Dem Metrum nach haben wir auch in Nub. 1206 und in dem Kommation Av. 406 ff. Nachbildungen tragischer Iamben zu sehen, wenn uns gleich die Vorbilder von den Scholiasten nicht genannt werden. Wahrscheinlich gehört hierher auch das iambische Fragment aus dem Amphiaraos des Komikers Plato schol. Plut. 174 p. 618 Mein.

Acharn. α′ 1190—1197.

–́ ⏑ —   — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑, ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ —   — ⏑ —   ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ –́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —   ⏑ — ⏑ —
— –́ ⏑ —   — ⏑ —   ⏑ —   ⏓

β′ 1198—1203.

–́ ⏑ —   — ⏑ —
— –́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — — — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ —   ⏓
5 — –́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ —   ⏓

γ′ 1204—1213.

— –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ —   — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
5 ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — — — ⏑ —   –́ ⏑ — ⏑ —   —
— –́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— –́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓

δ′ 1214. 1215 = 1216. 1217.

⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —   –́ ⏑ —   — ⏑ —

ε′ 1218. 1219 = 1220. 1221.

⏒ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⏑́⏑ — ⏑ —

ϛ′ 1222. 1223 = 1224. 1225.

⏒ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒ — ⏑ —
⏒ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —   ⏓

Aves 851—858 = 895—902.

ὁμορροθῶ, συνθέλω, συμπαραινέσας ἔχω
προσόδια μεγάλα σεμνὰ προσιέναι θεοῖ|σιν· ἅμα δὲ προσέτι χάριτο.
ἕνε|κα προβάτιόν τι θύειν.
ἴτω ἴτω, ἴτω δὲ Πυθιὰς βοά·
συναδέτω δὲ Χαῖρις ᾠδάν.

Nub. 1154—1163.

βοάσομαί τἄρα τὰν ὑπέρτονον
βοάν. ἰώ, κλάετ' ὠβολοστάται,
αὐτοί τε καὶ τἀρχαῖα καὶ τόκοι τόκων·
οὐδὲν γὰρ ἄν με φλαῦρον ἐργάσαισθ' ἔτι·
5 *οἷος ἐμοὶ τρέφεται τοῖσδ' ἐνὶ δώμασι παῖς,*
ἀμφήκει γλώττῃ λάμπων,
πρόβολος ἐμός, σωτὴρ δόμοις, ἐχθροῖς βλάβη.
λυσανίας πατρῴων μεγάλων κακῶν·
ὃν κάλεσον τρέχων ἔνδοθεν ὡς ἐμέ.

Nub. 1206—1212.

μακάρ(ιατ') ὦ Στρεψίαδες,
αὐτός τ' ἔφυς ὡς σοφός,
χοῖον τὸν υἱὸν τρέφεις.
φήσουσι δή μ' οἱ φίλοι
5 *χοἱ δημόται*
ζηλοῦντες ἡνίκ' ἂν σὺ νικᾷς λέγων τὰς δίκας.
ἀλλ' εἰσάγων σε βούλομαι πρῶτον ἑστιάσαι.

Dritter Abschnitt.

Iambo-Trochäen.

§ 35.

In der subjectiven Lyrik lassen sich nur wenig Strophen nachweisen, in denen Verse des iambischen und trochäischen Metrums vereint sind. Eine der frühesten Bildungen dieser Art scheint die sogenannte Ithyphallenstrophe zu sein. Der Ithyphallische Vers (die akatalektische trochäische Tripodie) wird

Aves. 851. Die Verbindung von zwei Tetrapodieen und einer Hexapodie wird wiederholt mit einer Pentapodie als Epodikon:

4 4, 6 4 4, 6. 5. —

Die metrische Compositionsweise dieser Strophen des Aristophanes erinnert bei Weitem mehr an Euripides als an Aeschylus, ebenso der allgemeine Ton und die leichte Diction.

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏑⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑́⏑
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑ – –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

Nub. 1154—1163.

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– –́ ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏒
5 –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ –
– –́ – – – – –
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
– ⏑́⏑ – ⏑ – | – ⏑́⏑ – ⏑ –
– ⏑́⏑ – ⏑ – | – ⏑́⏑ – ⏑ –

Nub. 1206—1212.

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ ⏑⏑
– –́ ⏑ – – ⏑ –
– –́ ⏑ – – ⏑ –
– –́ ⏑ – – ⏑ –
5 – –́ ⏑ –
– –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – – ⏑ –
– –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – –

ı den Alten als das Maass bezeichnet, welches bei den phal-
:hen Zügen der dionysischen Festfeier üblich war; er soll aus
ı dreimaligen Ausrufe *Βάκχε Βάκχε Βάκχε* hervorgegangen
ı*). Aus diesen Volksgesängen entlehnte ihn Archilochus, der
halb der Erfinder genannt wird, doch finden wir den Vers
ihm nur mit daktylischen Reihen verbunden. Im stichischen
rauche erscheint er bei Sappho fr. 84, wo je zwei Ithyphallici
einem einheitlichen Verse verbunden waren. Am häufigsten

Nub. 1154. Unter die iambischen Verse sind v. 5 Daktylen und gedehnte Längen eingemischt (vgl. § 30); den Abschluss bilden vier
ɔmien.

Nub. 1206. Eine Dipodie ist von acht tetrapodischen Reihen um-
ɔssen. Des Metrums wegen haben wir v. 1 *μάκαρ* in *μακάρτατ'* ver-
rt.

*) Hephaest. 21; schol. Heph. A 157; Tricha 264; Servius 1819; Terent.
r. 1840; Mar. Victor. 2531. 2565. 2596; Atil. Fortun. 2698. 2702.

wird er nach einem vorausgehenden iambischen Trimeter als Epodikon gebraucht:

Anakr. 88: *κοὐ μοχλὸν ἐν θύρῃσι διξῇσιν βαλὼν ἥσυχος καθεύδει.*

Aristoph. ap. Athen. 3, 91 c: *δάπτοντα, μυστίλλοντα, διαλείχοντά μοι τὸν κάτω σπατάγγην.*

Die Ithyphallengesänge der späteren Zeit sind in dieser distichischen Strophe abgefasst, Athen. 6, 253 d (auf Demetrius Poliorketes), 14, 622 b. Ebenso Kallimachus ap. Hephaest. 21; Brunck. Anal. 2 p. 43; Anthol. Pal. 13, 21.

Bei Archilochus selber finden wir eine iambo-trochäische Strophe in dem Hymnus auf Herakles fr. 119: eine katalektische trochäische Tetrapodie mit dem iambischen Trimeter vereint, mit einem vorausgehenden Refrain im hemiambischen Metrum:

Τήνελλα καλλίνικε.
χαῖρ' ἄναξ, Ἡράκλεες,
αὐτός τε καὶ Ἰόλαος, αἰχμητὰ δύο *)

Dieselbe Strophe war mit Weglassung des hemiambischen Refrains und mit katalektischer Bildung des Trimeters bei Alcäus ein gewöhnliches Metrum, Atil. Fortun. 2704, nachgebildet von Horaz Od. 2, 18 mit durchgängiger Einhaltung der Tome penthemimeres im Trimeter:

Non ebur neque aureum
mea renidet in domo lacunar.

Aus den Fragmenten des Alcäus gehört hierher fr. 102 *ἔγω μὲν οὐ δέω ταῦτα μαρτυρεῦντας*, wozu der vorausgehende trochäische Vers nicht erhalten ist. Der von Hephaestion 14 aufgeführte Vers: *χαίροισα νύμφα, χαιρέτω δ' ὁ γάμβρος* gehört vielleicht der Sappho an. Asklepiades verbindet ihn mit einem vorausgehenden katalektisch-iambischen Tetrameter. Anthol. Pal. 13, 23.

Die Komödie, so häufig sie sich der rein trochäischen und rein iambischen Metra bedient, hat von der Zusammensetzung beider Maasse nur selten Gebrauch gemacht. Hierher gehört das Parachoregema der Frösche, dessen Metrum Gr. Rhythm.[1] S. 226 ff. ausführlich erläutert ist, ferner das zweite Strophenpaar in der Parodos der Lysistrata 286—295 = 296—305, wo ebenfalls wie in dem Parachoregema der Frösche die Synkope der Thesis zugelassen ist:

---

*) Vielleicht rein iambisch:
τήνελλα καλλίνικος (ὦ) χαῖρ' ἄναξ Ἡράκλεες,
αὐτός τε καὶ Ἰόλαος, αἰχμητὰ δύο.

ἀλλ' αὐτὸ γάρ μοι τῆς ὁδοῦ | λοιπόν ἐστι χωρίον
τὸ πρὸς πόλιν, τὸ σιμὸν, οἷ σπουδὴν ἔχω·
χὤπως ποτ' ἐξαμπρεύσομεν | τοῦτ' ἄνευ κανθηλίου.
ὡς ἐμοῦ γε τὼ ξύλω τὸν | ὦμον ἐξιπώκατον·
5 ἀλλ' ὅμως βαδιστέον | καὶ τὸ πῦρ φυσητέον,
μή μ' ἀποσβεσθὲν λάθῃ πρὸς | τῇ τελευτῇ τῆς ὁδοῦ.
φῦ φῦ. ἰοὺ ἰοὺ τοῦ καπνοῦ.

— –́ ⏑ — — — ⏑ —   –́ ⏑ — ⏓ — ⏑ —
⏓ –́ ⏑ — ⏓ — ⏑ — — — ⏑ —
— –́ ⏑ — ⏓ — ⏑ —   –́ ⏑ — — — ⏑ —
–́ ⏑ — ⏓ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏓ — ⏑ ⏓
5 –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —   –́ ⏑ — — — ⏑ —
–́ ⏑ — — — ⏑ — — –́ ⏑ — ⏓ — ⏑ —
— –́ ⏑ ⏖ — — ⏑ —

Strophe zerfällt (abgesehen vom Schlussvers) in eine meso-
:he (v. 1—3) und eine stichische Periode; in der ersten wird ein
meter von vier Tetrapodieen umschlossen, in der zweiten folgen
hs Tetrapodieen auf einander. In dem Schlussverse ist in ἰοὺ
wie sonst die erste Länge verkürzt. Systematische Composition
;t Vesp. 1326, wo Philokleon von Bdelykleons Trimetern
erbrochen ein trochäisches, ein iambisches und wieder ein
:häisches System singt. Aehnlich ist das Kommation in der
abase der Wespen v. 1009 gebildet, eine zweitheilige Com-
ition: der Anfang enthält die gewöhnlichen Anapäste des
nmations, in welchen nur die Zulassung der Syllaba anceps
:nthümlich ist; darauf folgt iambisch-trochäisches Metrum,
h Weise des freien Systems (ohne katalektischen Schluss)
ildet:

ἀλλ' ἴτε χαίροντες, ὅποι βούλεσθ'. | ὑμεῖς δὲ τέως, ὦ μυριάδες
ἀναρίθμητοι,
νῦν μὲν τὰ μέλλοντ' εὖ λέγε|σθαι μὴ πέσῃ φαύλως χαμᾶζ',
εὐλαβεῖσθε.
τοῦτο γὰρ σκαιῶν θεατῶν | ἐστὶ πάσχειν, κοὐ πρὸς ὑμῶν.

Ode in der zweiten Parabase der Wespen 1265, die in den
ıdschriften und Ausgaben trochäische und iambische Verse
ıält, ist besser in bloss trochäische Reihen abzutheilen:

πολλάκις δὴ 'δοξ' ἐμαυτῷ | δεξιὸς πεφυκέναι, καὶ | σκαιὸς οὐδεπώποτε·
ἀλλ' Ἀμυνίας ὁ Σέλλου | μᾶλλον οὐκ τῶν Κρωβύλου,
οὗτος ὅν γ' ἐγώ ποτ' εἶδον | ἀντὶ μήλου καὶ ῥοᾶς δειπ|νοῦντα μετὰ
Λεωγόρου. πει|νῇ γὰρ ἧπερ Ἀντιφῶν.
ἀλλὰ πρεσβεύων γὰρ ἐς Φάρ|σαλον ᾤχετ'· | εἶτ' ἐκεῖ μόνος μόνοις
τοῖς Πενέσταισι ξυνῆν τοῖς | Θετταλῶν, αὐτὸς πενέστης | ὢν ἐλάττων
οὐδενός.

Eine viel ausgedehntere Anwendung von den Iambo-Tro
macht die spätere Tragödie. Auch hier gehören sie
wiegend dem systaltischen Tropos an, denn nur in Helen. I
167 und Phoen. III. Stas. 1019 dienen sie dem Chorges
an allen übrigen Stellen sind sie das Maass tragischer Mono
Der Hauptvertreter ist Euripides. Zuerst erscheinen die tragi
Iambo-Trochäen Ol. 94, 4 in der Helena und der gleich
aufgeführten Andromeda (das Letztere geht wenigstens au
Parodie einer Monodie der Andromeda bei Aristoph. Thesm
hervor), von den übrigen Euripideischen Stücken in den
nissen, im Orest und der Iphigenia in Aulis; Sophokles h
nur im Oedipus Coloneus angewandt. Ohne Zweifel lieg
hier eine metrische Neuerung vor: die ältere Tragödie k
fast nur dochmische Monodieen, aber je mehr die sce
Musik auf Kosten der Chorlieder hervortrat, um so mehr m
sich der Trieb nach mannichfaltigeren Metren fühlbar, die
hier herrschenden Principe musikalischer Mimesis entspr
(Aristot. probl. 19). So sehen wir durch Euripides zuer
freieren anapästischen und die daktylischen Systeme, dan
iambisch-trochäische Maass für die Monodieen in Aufnahm
bracht, und müssen gestehen, dass Euripides die Aufgabe
den leidenschaftlichen Situationen entsprechende Mannich
keit der rhythmischen Form zu gewinnen, durch die Anwe
der Iambo-Trochäen glücklich gelöst hat, mag er sie nun
Nomos entlehnt oder durch Zusammensetzung der Reihen
Verse, wie sie seit Aeschylus in den trochäischen und
bischen Chorliedern der Tragödie üblich waren, gebildet I
Die dort herrschenden metrischen Formen liegen auch den i
trochäischen Monodieen zu Grunde, aber sie werden in
dem systaltischen Tropos angemessenen Weise umgebildet h
sächlich durch die Häufung der Auflösungen, die in k
andern Metrum eine so ausgedehnte, fast schrankenlose
wendung gefunden hat, durch die Beschränkung der s
pirten Formen und durch den thetischen Ausgang der R
wodurch sich die hier gebrauchten trochäischen Verse w
lich von denen der trochäischen Chorlieder unterscheiden.
tritt endlich noch die Zulassung kurzer tripodischer Reihen
in den tragischen Chorliedern nur ausnahmsweise eine
fanden. Die inlautenden Thesen sind fast durchgängig rei
halten ohne Zulassung der Irrationalität.

Die vorwaltende Reihe ist die Tetrapodie, nur in seltenen Fällen bildet sie einen eigenen Vers. a) Die akatalektische trochäische Tetrapodie Helen. 191, 12; Phoen. 1042, 16; Thesmoph. 1022, 17; mit Synkope nach den beiden ersten Arsen (⌞́ ⌞ — ◡ — ◡) Oed. Col. 1724, 7; Phoen. 1019, 14. 15; mit Synkope nach der dritten Arsis (—́ ◡ — ◡ ⌞ — ◡) Hel. 229, 7. b) Die katalektische trochäische Tetrapodie (*Εὐριπίδειον ἑπτασύλλαβον*, vgl. S. 197) Helen. 167, 8. 229, 6. 11. 12; mit Synkope nach der zweiten Arsis (—́ ◡ — — ◡ —) Helen. 229, 8; Oed. Col. 1670, 9; mit Synkope nach der ersten und zweiten Arsis (⌞́ ⌞ — ◡ —) Oed. Col. 1670, 14. c) Die akatalektische iambische Tetrapodie Oed. Col. 1724, 4; Phoen. 1710, 2. 4. 6. 24; Orest. 982, 7. 11; Thesm. l. l. 11; mit Synkope nach der ersten Thesis (◡ —́ — ◡ — ◡ —) Helen. 330, 4. d) Die katalektische iambische Tetrapodie Oed. Col. 1670, 6; Helen. 167, 6. 330, 2; Orest. 982, 14; Thesmoph. 9. 10. — Gewöhnlich sind zwei Tetrapodieen zu einem einheitlichen Verse, der Oktapodie oder dem Tetrameter vereint, in welchem die Cäsur zwischen den beiden Reihen nur ausnahmsweise unterlassen ist. a) Die akatalektische trochäische Oktapodie, die von den trochäischen Chorliedern der Tragiker fern gehalten ist, ist in ihrem bewegten, flüchtigen Gange für die Monodieen sehr charakteristisch; ein jeder der hierher gehörenden Verse zählt eine oder mehrere Auflösungen, ja es kommen sogar Beispiele mit durchgängiger Auflösung der Arsis vor: Phoen. 1710, 20 *τάδε σ' ἐπέμενε μέλεα πάθεα φυγάδα πατρίδος ἄπο γενόμενον*; Helen. 167, 4 *τοῖς ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα, πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα*; Thesmoph. l. l. 4. 16; Oed. Col. 1670, 10. 1724, 4. 5; Helen. 191, 10. 348, 1; Iphig. Aul. 1475, 19; Orest. 982, 20. 21. b) Die katalektische trochäische Oktapodie hat mehr Ernst und Stetigkeit, daher hier die Auflösungen weit seltener sind: Oed. Col. 1670, 13. 16; Helen. 330, 3. 6. 10. 348 fin.; Phoen. 1019, 8. 10. 13; Thesmoph. l. l. 12. 13. Eben deshalb kann hier auch eine Synkope der mittleren Thesis zugelassen werden, wodurch die Verbindung von zwei *Εὐριπίδεια ἑπτασύλλαβα* entsteht: Helen. 167, 1. 191, 5. 6. 8. 9; Phoen. 1710, 25. c) In der akatalektischen iambischen Oktapodie zeigen die Arsen ebenfalls vorwiegend unaufgelöste Form: Oed. Col. 1670, 15. 1724, 3; Helen. 167, 2. 229, 14; Phoen. 1710, 6. 33. 1019, 12; Iphig. Aul. 1475, 15. 16; bloss Iphig. Aul. 1475, 2

sind die Auflösungen gehäuft: *στέφεα περίβολα δίδοτε, φέρ*
πλόκαμος ὅδε καταστέφειν. Die synkopirten Formen dieses Ve
sind höchst mannichfach, die gewöhnlichste ist das sogenan
Εὐριπίδειον (πεντεκαιδεκασύλλαβον), Hephaest. 53, mit syn
pirter mittlerer Thesis, Helen. 330, 1. 5. 7; Phoen. 1710, 31.
Iphig. Aul. 1475, 10; Orest. 982, 16; Thesmoph. 1; die übri
sind folgende:

∪ ⊥ ∪ — — ∪ — ∪ ⊥ ∪ — ∪ — ∪ — Orest. 982, 1.
∪ ⊥ ∪ — — ∪ — ⊥ ∪ — ∪ — ∪ — Iphig. Aul. 1475, 1.
∪ ⊥ ∪ — — ∪ — ⊥ ∪ — — ∪ — Iphig. Aul. v. 20.
∪ ⊥ — — ∪ — ∪ ⊥ ∪ — ∪ — ∪ — Phoen. 1019, 3.
∪ ⊥ — ∪ — ∪ — ∪ ⊥ ∪ — ∪ — ∪ — Thesm. 1022, 5

d) Die katalektische iambische Oktapodie erscheint nur
Synkope der mittleren Thesis (*Εὐριπίδειον τεσσαρεσκαιδεκασ*
λαβον), Hephaest. 54; Iphig. Aul. 1475, 12.

Nach der Tetrapodie ist die Hexapodie (Trimeter
häufigste Reihe. Iambisch erscheint sie in allen Formen
Synkope und Katalexis, die in den iambischen Chorliedern
bräuchlich sind, vgl. § 30, doch mit weit grösserer Ausdehn
der Auflösung. Es bedarf keiner Aufführung der hierher
hörigen Beispiele. Weniger oft begegnet uns die trochäis
Hexapodie, für die sich folgende Formen nachweisen lassen

Hel. 229, 16. 191, 9.
Hel. 167, 3. 229, 9. 15.
Hel. 229, 2. 3.
Oed. Col. 1760, 11.
Thesm. 1022, 6.
Hel 191, 13. 229, 2. 3.

Von der hexapodischen Reihe ist die Verbindung zweier t
chäischer Tripodieen zu scheiden, die durch den Spond
der dritten Stelle bezeichnet ist (*ἀσυνάρτητος μονοειδής*, vgl. §

⊥ ∪ — ∪ — ⊻ ⊥ ∪ — ∪ — ⊻

Phoen. 1019, 5. 7. 1710, 17; derselbe Vers mit Synkope der bei
auslautenden Thesen im Ende der Reihen (— ∪ — ∪ — — ∪ —
Phoen. 1019, 4. Häufiger ist die trochäische Tripodie als s
ständiger Vers (Ithyphallicus) gebraucht: Phoen. 1019, 9.
1710, 10. 21. 25. 30; Iphig. Aul. 1475, 3; Orest. 982, 9.
einer katalektischen trochäischen Tetrapodie ist der Ithyphall
Helen. 191, 8 und 330, 9 verbunden, wo er wahrscheinlich
einen gedehnten sechszeitigen Spondeus ausgeht und sei
rhythmischen Werthe nach der Tetrapodie gleich steht (vgl. S. 2

Auch Verse von drei trochäischen Tripodieen werden gebildet: Phoen. 1710, 8 und Helen. 167, 7, der erste mit Synkope der dritten Thesis, der zweite mit durchgängiger Auflösung der Arsen. — Weitseltener ist die iambische Tripodie: akatalektisch Helen. 191, 2. 7. 229, 1; Oed. Col. 1724, 2; katalektisch Helen. 191, 3.

Von dem Gebrauche der Pentapodie finden sich nur wenig Beispiele: iambisch Orest. 982, 4. 5; trochäisch mit Katalexis und Synkope nach den beiden ersten Arsen Orest. 982, 6. Die spondeisch auslautende trochäische Pentapodie Helen. 229, 13; Phoen. 1019, 17 ist wie in den trochäischen Chorliedern der Tragödie als Hexapodie zu messen (vgl. S. 202). — Als Dipodieen lassen sich nur Phoen. 1019, 1 und Iphig. Aul. 1475, 18, vielleicht auch Thesmoph. 15 nachweisen.

Alloiometrische Reihen in grösserer Zahl werden nur im Anfange oder Ende iambo-trochäischer Monodieen angewandt; daktylische im Anfang von Oed. Col. 1670 und am Ende von Thesmoph. 1019; gemischte Daktylo-Trochäen am Ende von Oed. Col. 1670. In ähnlicher Weise schliesst sich an Orest. 982—1004 eine daktylische Periode an (S. 121). Einzeln eingemischte Alloiometra sind der daktylische Hexameter Helen. 348, 5, der Anapäst Orest. 982 fin.; Phoen. 1710 fin., der choriambische Pherekrateus Orest. 982, 14. 18; Thesmoph. 18. Die Verse Iphig. Aul. 1475, 7. 10. 13 sind wahrscheinlich daktylische Tripodieen mit verkürzter auslautender Arsis, doch können sie auch dochmisch gemessen werden.

Die Composition der Iambo-Trochäen ist in den Monodieen nur bei Sophokles strophisch, Euripides wendet die strophische Anordnung nur für die Chorlieder an, die Monodieen sind alloiostrophisch, wie dies auch in den übrigen monodischen Metren der Fall ist. Dieser Norm folgt auch Aristophanes in seiner Parodie einer iambo-trochäischen Monodie aus der Euripideischen Andromache. Die eurhythmische Composition lässt sich nur für die Chorlieder bestimmen, der monodische Gesang gestattete sich bei dem Vorwiegen der Musik über den Text grössere Freiheit in Zulassung der Pausen und Dehnungen (vgl. Ran. 1314. 1348 c. schol. Suid. s. v. εἱειει). Wir müssen daher davon absehen, den rhythmischen Werth überall zu bestimmen. Die von uns gegebene Abtheilung der Verse dagegen stützt sich durchweg auf die Analogie und bedarf nach der oben dargelegten metrischen Theorie keiner weiteren Rechtfertigung.

Oedip. Colon. α′ 1670—1696=1697—1723*).

Α. αἰαῖ φεῦ, ἔστιν ἔστι νῷν δὴ
οὐ τὸ μέν, ἄλλο δὲ μή, πατρὸς ἔμφυτον
ἄλαστον αἷμα δυσμόροιν στενάζειν,
ὥτινε τὸν πολὺν ἄλλοτε μὲν πόνον
5 ἔμπεδον εἴχομεν, ἐν πυμάτῳ δ' ἀλόγιστα παροίσομεν
ἰδόντε καὶ παθόντε.
Χ. τί δ' ἔστιν; *Α.* ἔστιν μὲν εἰκάσαι, φίλοι.
Χ. βέβηκεν; *Α.* ὡς μάλιστ' ἂν ἐν πόθῳ λάβοις.
τί γάρ, ὅτῳ μήτ' Ἄρης
10 μήτε πόντος ἀντέκυρσεν, ἄσκοποι δὲ πλάκες ἔμαρψαν
ἐν ἀφανεῖ τινι μόρῳ φερόμενον.
τάλαινα, νῷν δ' ὀλεθρία
νὺξ ἐπ' ὄμμασιν βέβακε. πῶς γὰρ ἤ τιν' ἀπίαν
γᾶν ἢ πόντιον
15 κλύδων' ἀλώμεναι βίου δύσοιστον ἕξομεν τροφάν;
οὐ κάτοιδα. κατά με φόνιος Ἀΐδας ἕλοι πατρὶ
τάλαιναν, ὡς ἔμοιγ' ὁ μέλλων βίος οὐ βιωτός.
Χ. ὦ διδύμα τέκνων ἀρίστα, τὸ φέρον ἐκ θεοῦ καλῶς
μηδὲν ἄγαν φλέγεσθον· οὔ τοι κατάμεμπτ' ἀπέσβη.

β′ 1724—1736=1737—1750.

Α. πάλιν, φίλα, συθῶμεν. *Ι.* ὡς τί ῥέξομεν;
Α. ἵμερος ἔχει με *Ι.* τίς;
Α. τὰν χθόνιον ἑστίαν ἰδεῖν *Ι.* τίνος; *Α.* πατρός, τάλαιν' ἐγώ,
Ι. θέμις δὲ πῶς τάδ' ἐστί; μῶν
5 οὐχ ὁρᾷς; *Α.* τί τόδ' ἐπέπληξας; *Ι.* καὶ τόδ', ὡς *Α.* τί τόδε μάλ' αὖθ
Ι. ἄταφος ἔπιτνε δίχα τε παντός. *Α.* ἄγε με καὶ τότ' ἐπενάριξον.
Ι. αἰαῖ, δυστάλαινα,
πῇ δῆτ' αὖθις ὧδ' ἔρημος ἄπορος
αἰῶνα τλάμον' ἕξω;

Helena Parod. α′ 167—178=179—190.

πτεροφόροι νεάνιδες, παρθένοι, Χθονὸς κόραι,
Σειρῆνες, εἴθ' ἐμοῖς γόοις μόλοιτ' ἔχουσαι τὸν Λίβυν
λωτὸν ἢ σύριγγας, αἰλίνοις κακοῖς
τοῖς ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα, πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα,
5 μουσεῖά τε θρηνήμασι ξυνῳδὰ
πέμψειε Φερσέφασσα
φόνια φόνια, χάριτας ἵν' ἐπὶ δάκρυσι παρ' ἐμέθεν ὑπὸ μέλαθ
νύχια [παιᾶνας]
νέκυσιν ὀλομένοις λάβῃ.

β′ 191—209=210—228.

ἰὼ ἰώ· θήραμα βαρβάρου πλάτας,
Ἑλλανίδες κόραι,

*) S. Gleditsch, Cantica S. 225. V. 1670—1676 **ist daktylo-trochä**
und kann als besondere Strophe aufgefasst werden.

Helena 167. Drei Perioden: zwei Oktapodieen, — **zwei Tetrapodie**

Oedip. Colon. α' 1670—96=1697—1723.

⏒ ⏗ — — ∪ — ∪ — —
⏗ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪
∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — —
⏗ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪
5 ⏗ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪
⏒ ⏗ ∪ — ∪ — ⏓
∪ ⏗ ∪ — — ∪ — ∪ — ∪
∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪́∪ ∪ — — ∪ —
10 ⏗ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ⏗ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ — ∪
∪́∪ ∪ — ∪∪ ∪ — ∪∪ ∪ —
∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ —
⏗ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ —
⏗ — — ∪ —
15 ∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ —
⏗ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ ⏓
∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ — ⏗ ∪∪ — ∪ — ⏓
⏗ ∪∪ — ∪ — ∪ — ⏒ ∪́∪ ∪ — ∪ — ∪ —
⏗ ∪∪ — ∪ — ∪ — ⏗ ∪∪ — ∪ — —

β' 1724—1736=1737—1750.

∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ⏓
⏒ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ —
⏒ ∪́∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ ⏗ ∪ — ∪ — ∪ —
5 ⏗ ∪ — ⏒ ∪∪ ∪ — ⏓ ∪́∪ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ — ∪
∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ ∪́∪ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ — ∪
⏗ — — ∪ — ∪
⏗ — — ∪ — ∪ — ∪ ∪∪ ∪
— ⏗ ∪ — ∪ — —

Helena Parod. α' 167—178=179—190.

∪́∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ —
⏗ ∪ — ∪ — ∪ — ⏒ ⏗ ∪ — ⏒ — ∪ —
⏗ ∪ — ⏒ — ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —
⏗ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪
5 ⏒ ∪́∪ ∪ ∪∪ ⏒ — ∪ — ∪ — —
— ⏗ ∪ — ∪ — ⏓
∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪

∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —

β' 191—209=210—228.

∪ ⏗ ∪ — — — ∪ — ∪ — ∪ —
— ⏗ ∪ — ∪ —

on zwei Hexapodieen umschlossen, — drei Tripodieen von zwei Tetrapodieen umschlossen. V. 7 scheint παιᾶνας Interpolation.

ναύτας Ἀχαιῶν
τις ἔμολεν ἔμολε δάκρυα δάκρυσί μοι φέρων,
5 Ἰλίου κατασκαφὰν πυρὶ μέλουσαν δαΐῳ
δι' ἐμὲ τὰν πολυκτόνον, δι' ἐμὸν ὄνομα πολύπονον.
Λήδα δ' ἐν ἀγχόναις
θάνατον ἔλαβεν αἰσχύνας ἐμᾶς ὑπ' ἀλγέων.
ὁ δ' ἐμὸς ἐν ἁλὶ πολυπλανὴς πόσις ὀλόμενος οἴχεται,
10 Κάστορός τε συγγόνου τε διδυμογενὲς ἄγαλμα πατρίδος
ἀφανὲς ἀφανὲς ἱππόκροτα λέλοιπε δάπεδα
γυμνάσιά τε δονακόεντος
Εὐρώτα, νεανιᾶν πόνον.

γ' 229—252.

Ε. φεῦ φεῦ, τίς ἢ Φρυγῶν
ἢ τίς Ἑλλανίας ἀπὸ χθονὸς
ἔτεμε τὰν δακρυόεσσαν Ἰλίῳ
πεύκαν; ἔνθεν ὀλόμενον σκάφος συναρμόσας
5 ὁ Πριαμίδας ἔπλευσε βαρβάρῳ πλάτᾳ
τὰν ἐμὰν ἐφ' ἑστίαν
ἐπὶ τὸ δυστυχὲς κάλλος,
ὡς ἕλοι γάμον ἐμόν.
ἁ δὲ δόλιος ἁ πολυκτόνος Κύπρις
10 Δαναΐδαις ἄγουσα θάνατον Πριαμίδαις τε.
ὦ τάλαινα συμφορᾶς.
- ἁ δὲ χρυσέοις θρόνοις
Διὸς ὑπαγκάλισμα σεμνὸν Ἥρα
τὸν ὠκύπουν ἔπεμψε Μαιάδος γόνον,
15 ὅς με χλοερὰ δρεπομέναν ἔσω πέπλων
ῥόδεα πέταλα, χαλκίοικον ὡς Ἀθάναν κτλ.

Helena Thren. alloiostr. α' 330—347.

Ε. φίλαι, λόγους ἐδεξάμαν· βᾶτε βᾶτε δ' εἰς δόμους,
ἀγῶνας ἐντὸς οἴκων
ὡς πύθησθε τοὺς ἐμούς. Χ. θέλουσαν οὐ μόλις καλεῖς.
Ε. ἰὼ μέλεος ἁμέρα.
5 τίν' ἄρα τάλαινα τίνα λόγον δακρυόεντ' ἀκούσομαι;
Χ. μὴ πρόμαντις ἀλγέων προλάμβαν', ὦ φίλα, γόους.
Ε. τί μοι πόσις μέλεος ἔτλα; πότερα δέρκεται φάος
τέθριππά θ' ἁλίου [ἐς] κέλευθά τ' ἀστέρων,
ἢ ν νέκυσι κατὰ χθονὸς τὰν χθόνιον ἔχει τύχαν;
10 Χ. εἰς τὸ φέρτερον τίθει τὸ μέλλον, ὅ τι γενήσεται.

Helena 191. V. 1—4 palinodische Periode (zwei Tripodieen zı zwei Hexapodieen), v. 5. 6 stichisch mit einer Tripodie als Epodiko —10 stichisch, v. 11—13 mesodisch (eine Tetrapodie zwischen zwei podieen). Antistrophische Responsion ist nicht anzunehmen.

Helena 229. Auf ein tripodisches Proodikon folgen zwei podieen und zwei Tetrapodieen (v. 4). Mit v. 5 beginnt die zweite P

— —́ ⏑ — —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
5 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑
—́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑
—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

γ′ 229—252.

— —́ ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ — — ⏑ ⏑⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — — ⏑
—́ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ⏑?
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑
—́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑̄

Helena Thren. alloiostr. α′ 330—347.

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
5 ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
10 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —, ⏑ —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —

i Tetrapodieen werden mesodisch und zwei Tetrapodieen palinodisch von
wei Hexapodieen umschlossen. Mit v. 13 beginnt die dritte Periode, welche
Hexapodieen besteht. Die iamb. Reihen erscheinen nur zu Anfang einer
iode, alle übrigen sind trochäisch. Ueber v. 7 s. Eum. 321, 2 § 26.

Helen. 330. Hermann, Nauck u. A. theilen diese Verse in ein
phenpaar und eine Epodos, wobei eine Lücke angenommen wird.

β′ 348—361.

Ε. σὲ γὰρ ἐκάλεσα, σὲ δὲ κατόμοσα, τὸν ὑδρόεντα δόνακι χλωρὸν
Εὐρώταν, θανόντος εἰ βάξις ἔτυμος ἀνδρὸς ἅδε μοι.
τί τάδ' ἀσύνετα; φόνιον αἰώρημα διὰ δέρης ὀρέξομαι,
ἢ ξιφοκτόνον δίωγμα λαιμορύτου σφαγᾶς
5 αὐτοσίδαρον ἔσω πελάσω διὰ σαρκὸς ἅμιλλαν,
θῦμα τριζύγοις θεαῖσι
τῷ τε συρίγγων ἀοιδὰν σεβίζοντι Πριαμίδᾳ ποτ' ἀμφὶ βουστάθμους.
Χ. ἄλλοσ' ἀποτροπὰ κακῶν γένοιτο, τὸ δὲ σὸν εὐτυχές.

Phoeniss. III. Stasim. 1019—1042 = 1043—1066.

ἔβας ἔβας,
ὦ πτεροῦσσα, γᾶς λόχευμα νερτέρου τ' Ἐχίδνας,
Καδμείων ἁρπαγά, πολύφθορος, πολύστονος
μιξοπάρθενος, δάϊον τέρας,
5 φοιτάσι πτεροῖς χαλαῖσί τ' ὠμοσίτοις·
Διρκαίων ἅ ποτ' ἐκ | τόπων νέους πεδαίρουσ'
ἄλυρον ἀμφὶ μοῦσαν | ὀλομέναν τ' Ἐρινὺν
ἔφερες ἔφερες ἄχεα πατρίδι | φόνια· φόνιος ἐκ θεῶν,
ὃς τάδ' ἦν ὁ πράξας.
10 ἰάλεμοι δὲ ματέρων, | ἰάλεμοι δὲ παρθένων
ἐστέναζον οἴκοις·
ἰήιον βοὰν (βοάν), | ἰήιον μέλος (μέλος)
ἄλλος ἄλλ' ἐπωτότυζε | διαδοχαῖς ἀνὰ πτόλιν.
βροντᾷ δὲ στεναγμὸς
15 ἀχά τ' ἦν ὅμοιος,
ὁπότε πόλεος ἀφανίσειεν
ἁ πτεροῦσσα παρθένος τιν' ἀνδρῶν.

Phoeniss. 1710—1757.

Α. ἴθ' εἰς φυγὰν τάλαιναν· ὄρεγε χέρα φίλαν,
πάτερ γεραιέ, πομπίμαν
ἔχων ἔμ' ὥστε ναυσίπομπον αὔραν.
Ο. ἰδοὺ πορεύομαι, τέκνον,
5 σύ (δῆτά) μοι ποδαγὸς ἀθλία γενοῦ.
Α. γενόμεθα γενόμεθ' ἄθλιοί
γε δῆτα Θηβαιᾶν μάλιστα παρθένων.
Ο. πόθι γεραιὸν ἴχνος τίθημι; βάκτρα πρόσφερ', ὦ τέκνον.
Α. τᾷδε τᾷδε βᾶθί μοι, τᾷδε τᾷδε πόδα τίθει,
10 ὥστ' ὄνειρον ἰσχὺν [ἔχων].
Ο. ἰὼ ἰώ, δυστυχεστάτας φυγᾶς·

Doch mit Unrecht, denn die iambo-trochäischen **Monodieen und Threnoi** des Euripides sind nirgends antistrophisch geordnet, **sondern nur die Parodos** und das Stasimon. Die Verse zerfallen in vier **Alloiostrophen, von** denen die vierte daktylisch ist. Für die sehr **verdorbene στρ. γ′ 362—37** lässt sich **das Metrum nicht überall mit Sicherheit bestimmen.**

β′ 348–361.

⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑

—́ — — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — — —́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — — ⏑ —

5 —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑

—́ ⏑ — — — ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

—́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —

Phoeniss. III. Stasim. 1019—1042=1043—1066.

⏑ —́ ⏑ —

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —

— —́ — — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

—́ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ —

5 —́ ⏑ — ⏑ — ⏒ —́ ⏑ — ⏑ — —

⏒ —́ — — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —

⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏒ ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏒

⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —

—́ ⏑ — ⏑ — —

10 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

—́ ⏑ — ⏑ — —

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

—́ — — ⏑ — ⏑

15 —́ — — ⏑ — ⏑

⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖̄ ⏑ — ⏑

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —

Phoeniss. 1710—1757.

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ —

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

5 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —

⏑ —́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

⏖́ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ —

—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —

10 —́ ⏑ — ⏑ — —

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Phoen. 1019. Die eurhythmische Composition ist folgende:

2	4 4, 4 4,	3 3, 3 3,	4 4, 3 3,	4 4, 3, 4 4, 3,	4 4, 4 4, 4, 4, 4,	6
προῳδ.						*ἐπῳδ.*

ἐλαύνων τὸν γέροντά μ' ἐκ πάτρας.
ἰὼ ἰώ, δεινὰ δεῖν' ἐγὼ τλάς.
A. τί τλάς; τί τλάς; οὐχ ὁρᾷ Δίκα κακούς,
15 οὐδ' ἀμείβεται βροτῶν ἀσυνεσίας.
O. ὅδ' εἰμὶ μοῦσαν ὃς ἐπὶ καλλίνικον οὐράνιον ἔβαν
παρθένου κόρας αἴνιγμ' ἀσύνετον εὑρών.
A. Σφιγγὸς ἀναφέρεις ὄνειδος; ἄπαγε τὰ πάρος
εὐτυχήματ' αὐδῶν.
20 τάδε σ' ἐπέμενε μέλεα πάθεα φυγάδα πατρίδος ἄπο γενόμενον,
ὦ πάτερ, θανεῖν που.
ποθεινὰ δάκρυα παρὰ φίλαισι παρθένοις
λιποῦσ' ἄπειμι πατρίδος ἀποπρὸ γαίας
ἀπαρθένευτ' ἀλωμένα.
25 φεῦ τὸ χρήσιμον φρενῶν εἰς πατρός γε συμφορὰς
εὐκλεᾶ με θήσει·
τάλαιν' ἐγὼ σοῦ συγγόνου θ' ὑβρισμάτων,
ὃς ἐκ δόμων ἄθαπτος οἴχεται νέκυς
μέλεος, ὅν, εἴ με καὶ θανεῖν, πάτερ, χρεών,
30 σκότια γᾷ καλύψω.
O. πρὸς ἥλικας φάνηθι σάς. *A.* ἅλις ὀδυρμάτων ἐμῶν.
O. σὺ δ' ἀμφὶ βωμίους λιτάς. *A.* κόρον ἔχουσ' ἐμῶν κακῶν.
O. ἴθ' ἀλλὰ Βρόμιος ἵνα τε σηκὸς ἄβατος ὄρεσι μαινάδων.
A. Καδμείαν ᾧ νεβρίδα στολιδωσαμένα ποτ' ἐγὼ Σεμέλας ἱερὸν
35 θίασον ὄρεσιν ἀνεχόρευσα, χάριν ἀχάριτον
εἰς θεοὺς διδοῦσα;

Iphig. Aul. 1475—1509.

I. ἄγετέ με τὰν Ἰλίου καὶ Φρυγῶν ἑλέπτολιν.
στέφεα περίβολα δίδοτε, φέρετε· πλόκαμος ὅδε καταστέφειν
χερνίβων γε παγαῖς.
ἑλίσσετ' ἀμφὶ ναὸν ἀμφὶ βωμὸν
5 τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν,
θεὰν μάκαιραν· ὡς ἐμοῖσιν, εἰ χρεών,
αἵμασι θύμασί τε
θέσφατ' ἐξαλείψω.
ὦ πότνια πότνια μᾶτερ, ὡς δάκρυά γέ σοι
10 δώσομεν ἁμέτερα·
παρ' ἱεροῖς γὰρ οὐ πρέπει.
ἰὼ ἰὼ νεάνιδες, συνεπαείδετ' Ἄρτεμιν
Χαλκίδος ἀντίπορον,
ἵνα τε δόρατα μέμονε δάια
15 δι' ἐμὸν ὄνομα τᾶσδ' Αὐλίδος στενοπόροισιν ὅρμοις.
ἰὼ γᾶ μᾶτερ ὦ Πελασγία,
Μυκηναῖαί τ' ἐμαὶ θεράπναι.
X. καλεῖς πόλισμα Περσέως, Κυκλωπίων πόνον χερῶν;
I. ἔθρεψας Ἑλλάδι με φάος· θανοῦσα δ' οὐκ ἀναίνομαι.

Iphig. Aul. 1475. Ueber die Messung von v. 7. 10. 13 s. S. 311.

⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
15 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — —
20 ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
25 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
30 ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
— —́ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —
35 ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑

Iphig. Aul. 1475—1509.

⏑ ⏑́⏑ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
5 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑⏑
—́ ⏑ — ⏑ — —
— ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ —
10 —́ ⏑⏑ — ⏑⏑⏑
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑⏑
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ — ⏑ ⏓
15 ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ — — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

20 *Χ.* κλέος γὰρ οὔ σε μὴ λίπῃ.
Ι. ἰὼ ἰώ.
λαμπαδοῦχος ἁμέρα Διός τε φέγγος, ἕτερον ἕτερον
αἰῶνα καὶ μοῖραν οἰκήσομεν, χαῖρέ μοι,
φίλον φάος. ἰὼ ἰώ.

Orest. 982—1004.

μόλοιμι τὰν οὐρανοῦ
μέσον χθονός τε τεταμέναν αἰωρήμασιν πέτραν
ἁλύσεσι χρυσέαισι φερομέναν
δίναισι βῶλον ἐξ Ὀλύμπου,
5 ἵν' ἐν θρήνοισιν ἀναβοάσω
γέροντι πατρὶ Ταντάλῳ
ὃς ἔτεκεν ἔτεκε γενέτορας ἐμέθεν δόμων,
οἳ κατεῖδον ἄτας,
ποτανὸν μὲν δίωγμα πώλων
10 τεθριπποβάμονι στόλῳ
Πέλοψ ὅτε πελάγεσσι διεδίφρευσε, Μυρτίλου φόνον
δικὼν ἐς οἶδμα πόντου,
λευκοκύμοσιν πρὸς Γεραιστίαις ποντίων σάλων
ἠόσιν ἁρματεύσας.
15 ὅθεν δόμοισι τοῖς ἐμοῖς ἦλθ' ἀρὰ πολύστονος,
λόχευμα ποιμνίοισι Μαιάδος τόκου,
τὸ χρυσόμαλλον ἀρνὸς ὁπότ' ἐγένετο τέρας ὀλοὸν ὀλοὸν
Ἀτρέος ἱπποβώτα·
ὅθεν Ἔρις τό τε πτερωτὸν ἁλίου μετέβαλεν ἅρμα,
20 τὰν πρὸς ἑσπέραν κέλευθον οὐρανοῦ προσαρμόσασα
μονόπωλον ἐς Ἀῶ.

Thesmoph. προῳδ. 1015—1021.

φίλαι παρθένοι, φίλαι, πῶς ἂν ἀπέλθοιμι καὶ τὸν Σκύθην λάθοι
κλύεις ὦ πρὸς Αἰδοῦς σὲ τὰν ἐν ἄντροις;
κατάνευσον, ἔασον ὡς τὴν γυναῖκά μ' ἐλθεῖν.

α'. 1021 ff.

ἄνοικτος, ὅς μ' ἔδησε τὸν πολυπονώτατον βροτῶν.
μόλις δὲ γραῖαν ἀποφυγὼν σαπρὰν, ἀπωλόμην ὅμως.
ὅδε γὰρ ὁ Σκύθης φύλαξ
πάλαι ἐφέστηκ', ὀλοὸν, ἄφιλον ἐκρέμασε κόραξι δεῖπνον·

β'.

5 ὁρᾷς; οὐ χοροῖσιν, οὐδ' ὑφ' ἡλίκων νεανίδων
ψήφων κημὸν ἕστηκ' ἔχουσ',
ἀλλ' ἐν πυκνοῖς δεσμοῖσιν ἐμπεπλεγμένη
κήτει βορὰ Γλαυκέτῃ πρόκειμαι.
γαμηλίῳ μὲν οὐ ξὺν
10 παιῶνι, δεσμίῳ δὲ,

20 ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ —
–́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑
— –́ ⏑ — — ⏑ — –́ ⏑ — — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ ⏓ ⏑ — ⏑ —

Orest. 982—1004.

⏑ –́ ⏑ — — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — –́ — — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
5 ⏑ –́ — — ⏑ ⏖ ⏑ — —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — (?)
⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —
–́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ –́ — — ⏑ — ⏑ — —
10 ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — —
–́ ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ —
–́ ⏖ — ⏑ — —
5 ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖
–́ ⏖ — ⏑ — —
⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑
20 –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ ⏑ –́ ⏖ — —

Thesmoph. προῳδ. 1015—1021.

⏑ –́ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏖ — — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑ –́ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — —
⏖ –́ ⏖ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — —

α'. 1021 ff.

⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏖́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏖́ ⏑ — — ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ –́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑

β'.

5 ⏑ –́ — ⏑ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
–́ — — ⏑ — — ⏑ —
— –́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— –́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏓
0 — –́ ⏑ — ⏑ — ⏓

γοᾶσθέ μ', ὦ γυναῖκες, ὡς
μέλεα μὲν πέπονθα, μέλεος, ὦ τάλας ἐγὼ, τάλας,
ἀπὸ δὲ συγγόνων ἄλλ' ἄνομα πάθεα, φῶτα λιτομένα,
πολυδάκρυτον Ἅιδα γόον φλέγουσαν,

⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — — ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — (?)
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑

γ'.

15 αἰαῖ, αἰαῖ,
ὅς ἔμ' ἀπεξύρησε πρῶτον, ὅς ἐμὲ κροκόεν τόδ' ἐνέδυσεν·
ἐπὶ δὲ τοῖσδ' ἐς τόδ' ἀνέπεμψεν
ἱερὸν, ἔνθα γυναῖκες.
ἰώ [μοι] μοίρας ἄτεγκτε δαίμων·
20 ὦ κατάρατος ἐγώ· τίς [ἐμὸν οὐκ] ἐπόψεται
πάθος ἀμέγαρτον ἐπὶ κακῶν παρουσίᾳ;
εἴθε με πυρφόρος αἰθέρος ἀστὴρ
τὸν βάρβαρον ἐξολέσειεν.
οὐ γάρ ἔτ' ἀθανάταν φλόγα λεύσσειν
25 ἐστὶν ἐμοὶ φίλον, ὡς ἐκρεμάσθην
λαιμότμητ' ἄχη, δαιμονῶν αἰόλαν νέκυσιν ἐπὶ πορείαν.

15 –́ — — —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑
⏑ –́ — — ⏑ — ⏑ — —
20 — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
— –́ ⏑⏑ ⏑⏑ — ⏑
— ⏑⏑ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
25 — ⏑⏑ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
–́ ⏑ ⏑ — –́ ⏑ — — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — —

Vierter Abschnitt.

Ionici.

A. Ionici a minore.

§ 36.

Metrische Bildung. Allgemeiner Gebrauch.

Wie das ungerade Taktgeschlecht der modernen Rhytl ausser dem Dreiachteltakte auch noch den Dreivierteltakt fasst, so hat sich in dem diplasischen Rhytl ıengeschlecht

lten ausser dem dreizeitigen Iambus und Trochäus auch noch
r sechszeitige Ionicus entwickelt, der in der rhythmischen
liederung seiner Zeitmomente mit dem Iambus und Trochäus
ereinkommt. Von den sechs Moren des Ionicus bilden nämlich
er die Arsis, zwei die Thesis, daher stehen die beiden rhyth-
ischen Chronoi des Fusses im diplasischen oder iambischen Ver-
ltnisse. So die alten Rhythmiker, deren Theorie Mar. Victorin.
2484 = p. 42 K in seinem Capitel *de rhythmo* mit folgenden
'orten darlegt: *Eadem et in ionicis metris dupli ratio versatur.
am ionicus ἀπὸ μείζονος incipit a duabus longis et in duas desinit
eves, ionicus autem ἀπὸ ἐλάσσονος a brevibus incipiens in longas
sinit. erit itaque in his disemos arsis ad tetrasemon thesin,
ia unam partem in sublatione habent, duas in positione, seu
ntra**). Der Gegensatz des *ἰωνικὸς ἀπ' ἐλάσσονος* und *ἀπὸ*

---

*) Vgl. Mar. Victor. 2537. Aristox. 302: *Ἔστι δὲ τὸ μέγεθος (ἑξάση-
ν) δύο γενῶν κοινὸν, τοῦ τε ἰαμβικοῦ καὶ τοῦ δακτυλικοῦ . . . ὁ μὲν τοῦ
ν λόγος εἰς τὸ δακτυλικὸν γένος ἐμπεσεῖται* (⏑ — ⏑ —), *ὁ δὲ τοῦ διπλα-
ν εἰς τὸ ἰαμβικόν* (⏑ ⏑ — —). Was im Ionicus Arsis und was Thesis
, darüber kann kein Zweifel sein, ebenso wenig wie über die rhyth-
sche Percussion, die im Ionicus als *διπλασιος ἑξάσημος* dem *ποὺς
πλάσιος τρίσημος*, d. h. dem Iambus und Trochäus und deren Auflösung
m Tribrachys völlig analog ist. Man hat gestritten, ob jede Länge der
sis oder ob nur eine den Ton hat und welche von beiden. So mass
n ⏑ ⏑ —́ — oder ⏑ ⏑ —́ —́ oder ⏑ ⏑ — —́. Die richtige Antwort
gibt sich von selbst: eine jede Länge der Arsis hat eine stärkere Intension
die Thesis und wieder von den beiden Längen der Arsis hat die erste
n stärksten Ton; von den beiden Kürzen der Thesis endlich kommt der
eiten die schwächste Intension zu:

—‴ —″ ⏑́⏑ —‴ —″ ⏑́⏑

⏑́⏑ —‴ —″ ⏑́⏑ —‴ —″

ber die Betonung des einzelnen Fusses steht noch der Haupt- und Neben-
cent der rhythmischen Reihe, deren Verhältniss wieder dasselbe ist wie
einzelnen Fusse:

⏑ ⏑ —‴ — ⏑ ⏑ —″ — ⏑ ⏑ —́ —.

enn die alten *συμπλέκοντες* bei Aristid. p. 35 den Ionicus in einen
rrhichius und Spondeus zerlegen, so ist dies in sofern ganz berechtigt,
hierdurch die beiden *χρόνοι ποδικοὶ* von einander geschieden werden;
r darf man mit dieser Auffassung nicht die historische Entstehung des
nischen Rhythmus erklären wollen. Es ist unnütze Mühe alle die Irr-
imer aufzuführen und zu widerlegen, die seit G. Hermann über die Ionici
gebracht sind und theils auf Vernachlässigung der Tradition, theils auf
kehrter Anwendung derselben ohne Scheidung der älteren und jüngeren
mente beruhen. Man hat den Ionicus irrational messen wollen: Apel,
rik 2, XXVIII. Feussner, de metr. et mel. p. 17. Bellermann, Hymnen

μείζονος (*ionicus a minore* und *a maiore*) entspricht dem G
satze von Iambus und Trochäus; im Ionicus a minore be
die Reihe mit der Thesis, im Ionicus a maiore mit der Ar

Iamb. ◡ ◡́– ◡ ◡́–; Ion. a min. ◡ ◡ –́ — ◡ ◡ –́ —
Troch. –́ ◡ –́ ◡; Ion. a mai. –́ — ◡ ◡ –́ — ◡ ◡

Der ethische Charakter der Ionici a minore ergibt sich
dem rhythmischen Verhältnisse. Sie haben die erregte un
gleichförmige Bewegung der Iamben, aber nicht deren r
Energie, da der grössere Taktumfang einen langsameren R
mus hervorbringt. Daher setzt sie Dionys. de vi dicendi Den
p. 1093 den ῥυθμοὶ ἀνδρώδεις, ἀξιωματικοὶ und εὐγενεῖς
gegen, und Mar. Victorin. 2537 bezeichnet sie als schlaff
weichlich, *ionicum metrum satis prolixum et satis molle**). Zu
aber gibt ihnen die zweisilbige Anakrusis einen erregten
schwung, und so wogt der Rhythmus in den Gegensätzen
Weichheit und Erregtheit auf und ab. Diesem Charakter
sprechend sind sie das Maass für enthusiastische Dionysos
Kybele-Gesänge (Bacchika und Metroaka), für weichliche T
und Liebeslieder und für wehmüthige Chorlieder der Tragö

Die Ausdehnung der ionischen Reihe ist abgesehen
dem Monometer, von dem es zweifelhaft ist, ob er eine selb

des Dion. u. Mesom. S. 61. Gegen diese Messung Böckh, de metr. P.
dem wir beipflichten, wenn er sagt: inde universam Apelii doctrin
desperatam prorsus coepi relinquere. Im Ganzen richtig urtheilt
J. H. Voss, Zeitmessung S. 202. Die Angaben der alten Metriker ent
einige richtige Grundgedanken und werthvolle Notizen über den Ge
der Ionici bei den Lyrikern, im Uebrigen leiden sie an groben Unr
keiten, die auf mangelhafter Beobachtung beruhen und an widersi
Messungen in Folge willkürlicher Zerreissung der Reihen und der w
lichen Eintheilung in disparate Füsse, so dass auch notorische Log
theilweise ionisch gemessen werden. Hephaest. 35—40 (woraus der A
abgeschrieben bei Isaak Mon. 190 (= Ps.-Draco 166), ein Auszug bei
p. 313. Cram. Anecd. Oxon. III), Aristid. 55, Tricha 289—298, Mar.
2537 ff., Atil. Fort. 2694, Terent. Maur. 1497. 2009. 2058, Diomed
Plot. 2659, Serv. 1823, Mall. Theod. 598 ff. K. — Die spätere Auff
der Byzantiner schol. Hephaest. B 153 (= Draco 167), Isaak Mo
Elias 81, Ps.-Moschopul. 49.

*) Aehnlich Aristid. p. 37: ἰωνικὸς δὲ διὰ τὸ τοῦ ῥυθμοῦ φο
ἐφ' ᾧ καὶ οἱ Ἴωνες ἐκωμῳδήθησαν, wo φορτικὸν = ἦθος ἀνελεύθερο
Aristot. polit. 7, 5: οἱ μὲν γὰρ ἦθος ἔχουσι στασιμώτερον, οἱ δὲ κι
καὶ τούτων οἱ μὲν φορτικωτέρας ἔχουσι τὰς κινήσεις, οἱ δὲ ἐλευθερια
Anonym. Ambros. in Studemund, Anecd. Var. I 228. S. Amsel de vi
indole rhythm. S. 101.

ge Reihe bildet*), eine doppelte: entweder werden nämlich
ei Ionici zum Dimeter oder drei zum Trimeter vereint. Grössere
nische Reihen können nach der Lehre der alten Rhythmiker
cht vorkommen; Tetrameter, Pentameter u. s. w. müssen in
ehrere Reihen zerlegt werden**). Die Reihe ist entweder
katalektisch oder katalektisch. Die erstere geht auf einen
llen Ionicus, die letztere auf einen Anapäst aus***). Doch
eht die katalektische Reihe der akatalektischen an rhythmischer
usdehnung gleich †). Die zwei letzten Moren der schliessenden
rsis sind zwar nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückt,
ber ihr Zeitumfang wird durch eine zweizeitige Pause (Pros-
esis) ersetzt:

Dimeter.

◡ ◡ ⏊ — ◡ ◡ — — *τό γε μὴν ξείνια δούσαις*
◡ ◡ ⏊ — ◡ ◡ — ⊼ *λόγος, ὥσπερ λέγεται.*

Trimeter.

◡ ⏊ — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — — *τάχα δ' ἐν τοῖς πολυδένδρεσσιν Ὀλύμπου*
◡ ⏊ — ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ⊼ *στεφάνοις, ἔνθεν ἄγραν θυρσοφόροι.*

t die katalektische Reihe ohne Wortende mit der folgenden
rbunden, so kann keine Pause stattfinden und die errhythmische
rösse der Reihe wird alsdann durch *τονή* der schliessenden
inge zum Chronos tetrasemos (⊔) erreicht. Doch finden sich
ervon nur vereinzelte Beispiele:

Pers. 650: *Ἀϊδωνεὺς δ' ἀναπομ|πὸς ἀνείης Ἀϊδωνεύς.*
◡ ◡ ⏊ — ◡ ◡ ⊔ ◡ ◡ ⏊ — ◡ ◡ — —

Pers. 112: *πίσυνοι λεπτοδόμοις πείσμασι λα|οπόροις τε μηχαναῖς.*
◡ ◡ ⏊ — ◡ ◡ — — ◡ ◡ ⊔ ◡ ◡ ⏊ ◡ — ◡ — ⊼

Häufiger kommt der Chronos tetrasemos im Inlaut der
eihe vor, wo die langgedehnten Zeiten den lässig-schweren und
ichen Charakter des Rhythmus steigern und vorzugsweise als
usdruck einer schwermüthigen Stimmung dienen. Wie nämlich

---

*) Alcest. 105 *τί τόδ' αὐδᾷς*, 132 *βασιλεῦσιν* sind rhythmisch keine
ischen Monometer, sondern katalektisch-anapästische Dipodieen, ebenso
h. Electr. 826 *ἒ ἒ αἰαῖ*, 831 *ἀπολεῖς*. *X. πῶς*; auch die alten Metriker
sen nichts von ionischen Monometern.

**) Nachgewiesen Gr. Rhythm.[1] S. 157.

***) Mar. Victor. 2540: *Catalecticum autem fit anapaesto aut eo qui amphi-
chys vocatur.* Terent. Maur. 1520: *solet integer anapaestus et in fine
ri.* Die ionische Brachykatalexis der alten Metriker ist eine blosse
elerei.

†) Gr. Rhythm.[1] S. 158.

der auslautende, so kann auch der inlautende Ionicus eine lexis der zweiten Länge erfahren, wodurch der äusser metrischen Form nach eine anapästisch-ionische Reihe ent deren Anapäst aber mit dem vierzeitigen Anapäst nichts g hat. Gr. Rhythm.[1] S. 158.

Hierher gehören folgende Reihen:

a) Der anapästisch-ionische Dimeter ⏑ ⏑ ⊔ ⏑ ⏑ Pers. 70. 71: *Ἀθαμαντίδος Ἕλλας, πολύγομφον ὅδισμ* Heliad. 71: *πόρον, εἰς μελανίππου*; Vesp. 301: *τρίτον αὐτὸν ἄλ|φιτα δεῖ καὶ ξύλα κὤψον*; Ran. 331. 332: *ποδὶ τὰν ἀκόλ φιλοπαίγμονα τιμάν*; Oed. tyr. 508: *φανερὰ γὰρ ἐπ'* 509: *ποτὲ καὶ σοφὸς ὤφθη*; Eur. Hiket. 45. 46: *ἄνα μοι λῦσαι φθιμένων νεκύων, οἳ*; 62: *νεκύων θαλερὸν σῶ μα τα ἀτάφων.*

b) Der anapästisch-ionische Trimeter hat den zeitigen Anapäst entweder an erster oder an zweiter Stelle erstere Form ⏑ ⏑ ⊔ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — — findet sich Pers. 72: *ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου*; 103: *τὸ παλαιόν, ἐπέσκη Πέρσαις*; fr. Heliad. 71: *προφυγὼν ἱερᾶς νυκτὸς ἀμολγόν* Hiket. 58: *μέτα νυν δὸς ἐμοὶ σᾶς διανοίας*, mit katalekti Auslaut ⏑ ⏑ ⊔ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⊼ Oed. tyr. 511: *φρενὸς ὀφλήσει κακίαν*; fr. Heliad. 71: *πολὺν οἰδματόεντ' ἀμφίδ* die zweite Form ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ ⊔ ⏑ ⏑ — — Pers. 108: *ἐμαὶ εὐρυπόροιο θαλάσσας*; Bacch. 575 (mit Contraction der z Thesis): *ὕδασιν καλλίστοισι λιπαίνειν.*

Viel sparsamer als der Anapäst ist die Auflösun Zusammenziehung*) zugelassen, die den erregten Cha des ionischen Maasses auf den höchsten Grad steigert und hauptsächlich nur in den enthusiastischen Liedern des Di Cultus vorkommt. Durch die Zusammenziehung geht der I in den Molossus über, doch beruht es auf unrichtiger Be tung, wenn die alten Metriker berichten, dass dieser Fuss an den ungeraden Stellen vorkomme**). Anakreon 55: *Δι*

*) Aristid. 55: *καὶ ποικίλλεται τάς τε βραχείας εἰς μακρὰς συνά λύον τὰς μακρὰς εἰς βραχείας.* Mar. Victor. 2536: *Si tertiam longum ionici in duas breves dividas, fit ex pyrrichio et anapaesto coniug autem quartam, ex pyrrichio et dactylo, temporibus dumtaxat in sua ac spatio, quo censentur ionici, permanentibus.*

**) Hephaest. 38: *Ἐμπίπτουσι δὲ καὶ οἱ μολοττοὶ ἐπὶ τῶν περιττῶ ἐν τοῖς ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικοῖς, ὥσπερ ἐν τοῖς ἀπὸ μείζονος ἐπὶ τῶν*

ύλαι Βασσαρίδες; Bacch. 538: οἵαν οἵαν ὀργὰν ἀναφαίνει χθό-
ον; 576: ὕδασιν καλλίστοισι λιπαίνειν; Galliamb. ap. Hephaest.
39: Γαλλαὶ μητρὸς ὀρείης φιλόθυρσοι δρομάδες. Auflösung
ıd Zusammenziehung sind verbunden Galliamb. ib. αἷς ἔντεα
ιταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα; Bacch. 574: πατέρα τε, τὸν ἔκλυον
ιππον χώραν, wo jedoch wahrscheinlich τε zu tilgen ist. Die
uflösung allein Bacch. 72, 3: τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυ-
έλας θεμιτεύειν; 370, 1: χρυσέαν πτέρυγα φέρεις; 519, 2: τὸ
ιὸς βρέφος ἔλαβες; 519, 3: ὁ τεκὼν ἥρπασέ νιν, τάδ' ἀναβοάσας.
ur selten respondirt die Auflösung antistrophisch, gewöhnlich
rifft sie die zweite Länge der Arsis.

Anaklasis. Eigenthümlich ist dem ionischen Maasse ein
äufiger Rhythmenwechsel, der durch die Einmischung einer
rochäischen Dipodie hervorgebracht und von den alten Musikern
ıit dem Namen Anaklasis bezeichnet wird. Plutarch. amator. 16:
ἀντὶ δὲ τὰ βακχικὰ καὶ κορυβαντικὰ σκιρτήματα τὸν ῥυθμὸν
εταβάλλοντες ἐκ τροχαίου πραΰνουσι (von dem Wechsel der
rochäen und Ionici in den ionischen Bacchika und Metroaka zu
erstehen). Mar. Victor. 2540 = 93 K.: *Huiusmodi autem inter se*
υζυγίας passionem vel communionem musici ἀνάκλασιν vocant et
etra, si qua forte adverterint talia, ἀνακλώμενα appellant. Die
etriker unterscheiden deshalb ein doppeltes ionisches Maass, das
ωνικὸν καθαρὸν und das ἐπίμικτον πρὸς τροχαικὰς διποδίας; das
ˈstere enthält blosse Ionici, das letztere auch ἀνακλώμενοι. Die
ormalform des ἀνακλώμενος (*ionicus anaclomenos* Mar. Vict. 2540)
ˈsteht aus einem spondeisch auslautenden Ithyphallicus mit zwei-
lbiger Anakrusis*):

---

ir diese falsche Theorie wird gedankenlos als Grund angegeben Trich.
4: καὶ τοῦτο εὐλόγως· εἰ γὰρ ἐν ταῖς ἀρτίαις τούτους ἐδέχετο, ἐπαλληλία
ιλῆ καὶ συνέχεια ἐγίνετ' ἂν τῶν μακρῶν φωνηέντων. Mar. Victor. 2536:
ıservabimus pedem molossum maiori ionico in fine, minori autem inter
itia ponere et cavere, ne in medietate collocetur.

*) Nach der Theorie der älteren Metriker wird der ἀνακλώμενος in
ıen παίων τρίτος πεντάσημος und einen διτρόχαιος ἑπτάσημος, ὁ καλού-
νος δεύτερος ἐπίτριτος zerlegt, Heph. 38. Die Morenzahl ist rhythmisch
htig angegeben, wie auch die Ausdrücke ἑπτάσημος und πεντάσημος den
ythmikern oder Musikern entlehnt sind, cf. Mar. Victor. 2540 *anaclasis*
musicis dicitur. — Die Byzantiner, bei denen alle Spur der Rhythmik
loren ist, nehmen keinen Anstand den ἀνακλώμενος in einen Anapäst
l iambische Füsse zu zerlegen, Trich. 296: ποδίζεται δὲ τοῖς νεωτέροις
τὸ σαφέστερον, οἶμαι, ἄλλως ἤπερ ἔφαμεν· ἐξ ἀναπαίστου γὰρ καὶ δύο
βων καὶ μιᾶς κοινῆς συλλαβῆς τοῦτο μετροῦσιν οἱ νῦν.

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — —.

Viel seltener ist der Anaklomenos katalektisch ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ -
Pers. 107: *πόλεων τ' ἀναστάσεις*; Oed. R. 1210: *ἄλοκες φέ
τάλας*, und die Schlussreihe des sogenannten Galliambus.
akatalektische Anaklomenos wird auch mit einem ionischen k
zu einer einzigen Reihe verbunden, wobei der Ionicus entw
vorausgeht ⏑ ⏑ ⏑́ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —, Anakreon 53: *Σικ
κότταβον ἀγκύλῃ παΐζων*, oder nachfolgt ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ ..
50: *ἀπό μοι θανεῖν γένοιτ'· οὐ γὰρ ἂν ἄλλη*; Ran. 347: *χροι
τ' ἐτῶν παλαιῶν ἐνιαυτούς*. Der Anaklomenos tritt aber
noch in einer kürzeren Form auf:

⏑ ⏑ — ⏑ — —

Agam. 451: *προδίκοις Ἀτρείδαις*; Vesp. 303: *σὺ δὲ σῦκά μ' αι*
mit vorausgehendem Ionicus verbunden Bacch. 399: *κακοβοι
παρ' ἔμοιγε φωτῶν*; 537: *ἔτι σοι τοῦ Βρομίου μεθήσει*. —
lösung der Arsis und Zusammenziehung der Anakrusis ist
im reinen Ionicus, wenn auch selten, verstattet*).

Schon die Alten fanden den durch die Anaklasis herv
brachten Taktwechsel auffallend, und Heliodor sah sich genö
den Nachweis zu geben, dass dies keineswegs ein rhythmi
Fehler sei, wie einige behauptet hatten**). Gerade in den w
lichen und enthusiastisch bewegten Ionici war ein Wechse
Rhythmengeschlechtes (*μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικὸν*) völlig
Platze. Das leidenschaftlich aufgeregte oder auch durch Weh

*) Hephaest. 38: *ἔσθ' ὅτε δὲ ἡ μὲν τρίτη παιωνικὴ συναιρεῖται ε
λιμβάκχειον, τῆς δὲ ἐπιφερομένης τροχαΐκῆς ὁ πρότερος λύεται εἰς τρίβ*

⏖ — ⏑ | ⏔ ⏑ — —

Beispiele s. bei den Galliamben, wo auch die dritte Länge auflösb
§ 37. — Ueber den Choriambus und Ionicus an Stelle eines Diiaml
Johannes Luthmer de Choriambo et Ionico a maiore Diiambi loco p
Argentor. 1884.

**) Mar. Victor. 2540: *At Iuba noster . . . insistens Heliodori ra
qui inter Graecos huiusce artis antistes aut primus aut solus est, negat hoc r
ut quidam adserunt, rhythmicum fore, sed mage metrica ratione conti
quod per ἐπιπλοκὰς id est metrorum inter se amplexiones, ut supra doc
plerumque evenit.* Heliodors Erklärung ist freilich äusserlich genug:
aus dem *χοριαμβικὸν καθαρὸν*, so meint er, durch Wegnahme der
Silbe das *ἰωνικὸν καθαρὸν* entsteht, so wird das *χοριαμβικὸν ἐπὶ
πρὸς τὰς ἰαμβικὰς* durch dieselbe Art der Epiploke zum *ἰωνικὸν ἐπὶ*
oder *ἀνακλώμενον*:

— ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —   — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —   ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

und Schmerz bedrückte Gemüth verliert das Gleichmaass und wirft sich aus einer Taktart in die andere, entsprechend dem unsteten Gange der Stimmung. Bei solchen Situationen wird der Taktwechsel zugelassen, wie Aristides 99 bezeugt: *οἱ δὲ μεταβάλλοντες εἰς ἕτερα* (sc. *γένη*) *βιαίως ἀνθέλκουσιν τὴν ψυχὴν ἑκάστῃ διαφορᾷ παρέπεσθαί τε καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες**). Das Wort *ἀνάκλασις* bedeutet eben diese Umbrechung des Rhythmus, die dem Wechsel des $\frac{6}{8}$- und $\frac{3}{4}$-Taktes in der modernen Musik**) gleichkommt:

⏑ ⏑ | –́ – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ | – – ⏑ ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ | – –
$\frac{3}{4}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{6}{8}$ | $\frac{3}{4}$ | $\frac{6}{8}$

Die eingemischte trochäische Dipodie hat denselben Zeitumfang wie der Ionicus (ein akatalektischer Anaklomenos = zwei Ionici), aber eine völlig verschiedene rhythmische Gliederung, sie ist ein *πούς ἑξάσημος διπλάσιος****). Die Erklärung, welche die alten Metriker von der Anaklasis geben, ist ungenügend, da sie in geistloser Weise bloss das äusserliche Silben-Schema, nicht aber den Rhythmus berücksichtigen†). Um nichts fruchtbarer ist G. Hermanns Erklärung: *Adhibentur in ionicis a minori duo iambi, hoc modo, ut arsis nuda in iambum mutetur et deinde qui sequitur anapaestus ipse quoque iambus fiat, quo tempora maneant eadem.*

Neben dem Anaklomenos kommt in dem ionischen Metrum noch ein ionisch-epitritischer Dimeter vor:

⏑ ⏑ –́ – – ⏑ – –.

---

*) Ueber den ethischen Charakter der Anaklasis Tricha 297: *Τὰ δὲ τοιαῦτα ἐξ ἐπιμιξίας καλοῦσιν ἀνακλώμενα, ἴσως, ὡς ἔνιοί φασι, διὰ τὸ ἀνακλᾶσθαι τὴν κλάσιν τῆς φωνῆς πρὸς ἁπαλότητα ... Ἀνειμένον καὶ ἔκλυτον τὸ ἐπίμικτόν ἐστιν ἰωνικόν ... Ἐν τοῖς τοιούτοις ῥυθμὸς ἀνακλᾶται πρὸς τὸ χαῦνον καὶ μαλακόν.* Trich. epit. 297: *Καλοῦσι ... ἀνακλώμενα διὰ τὸ ἀνακλᾶσθαι καὶ οἷον μαλθακίζεσθαι ἐν τοῖς τοιούτοις τὴν φωνήν.* Plutarch. amator. 15. S. Amsel, de vi atque indole rhythm. S. 101.

**) Vgl. Gr. Rhythm.[1] S. 163.

***) Aristox. 302.

†) Mar. Victor. 2540 gibt an, dass von der zweiten Länge des Anaklomenos nur die zweite Hälfte (ihr zweiter Chronos protos) zu den folgenden Silben der Reihe gehörte, die erste dagegen zu den vorausgehenden zu ziehen wäre, z. B. die Silbe *mor* in *„Paphias amor columbae“*. Hiernach wäre der Anaklomenos anzusehen als die Verbindung eines in seiner zweiten Länge aufgelösten Ionicus mit einem nicht aufgelösten, in der

Auch hier irren die alten Metriker, wenn sie diese Form leugnen*). Bei Aeschylus hat der ionisch-epitritische Dime genaue antistrophische Responsion:

Supplic. 1021: *περιναίονται παλαιὸν.* — *τόδε μειλίσσοντες οὖδας.*
Septem 722: *πατρὸς εὐκταίαν Ἐρινὺν* — *πικρὸς, ὠμόφρων σίδαρος.*
Prom. 405: *πάρος ἐνδείκνυσιν αἰχμὰν.* — *-μασι συγκάμνουσι θνατοι*
Prom. 398: *δακρυσίστακτον δ' ἀπ' ὄσσων* — *μεγαλοσχήμονά τ' ἀρχαι-*

Bei Aristophanes respondirt der ionisch-epitritischen Reihe Anaklomenos: Vesp. 226. 298; Ran. 327. 328. 329. 330, selte ein ionischer Dimeter, Ran. 336. Vgl. Thesmoph. 117. 118. I Hermann weist mit Recht die Ansicht zurück, dass der ionis epitritische Dimeter ein Anaklomenos mit irrationaler Thesis ⏑ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — —. Irrational ist vielmehr die erste Länge Epitrit ⏑ ⏑ — — ⏑ — —, wovon wir die Begründung bei Erörterung des Ionicus a maiore § 39 geben werden. Il Ionicus nahe verwandt ist der an Zeitdauer gleiche Ch iambus — ⏑⏑ —, wenn er nicht aus Synkope einer daktylisc Dipodie hervorgegangen ist (— ⏑⏑ :) oder mit kyklischer Mess ⏑⏑ ⊔), auch er ist ein *πούς ἑξάσημος*, beide werden einem älteren Namen, den die Rhythmiker und Musiker n

Weise, dass die schliessende Kürze des ersten mit der anlautenden K des zweiten zu einer Länge contrahirt sei:

⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —

oder wenn wir mit Hermann die Anakrusis absondern:

⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ — —

Páphi as amo-ór co lum bas.

Wenn sich die Angabe des Marius Victorinus auf den rhythmischen Vor bezöge, so müssten wir der zweiten Länge des Anaklomenos zwar ei stärkeren Ictus geben als der folgenden Kürze, aber der Ictus würde n auf den Anfang der Länge, sondern erst in die Mitte derselben fa (*amo-ór co-*) und es entstände das, was die moderne Musik eine synkoj Note nennt. Doch wird wohl Niemand es für glaublich halten, dass Alten ihre Verse so verstümmelt haben; die Theorie des Victorinus ist die gleich darauf folgende *ἐπιπλοκή* des Iuba und Heliodor eine bl theoretische Spielerei mit den Silben ohne Rücksicht auf den Rhyth

*) Aristid. 55: (*διτρόχαιον*) *ὅταν παραλαμβάνωμεν τὴν προκειμ διποδίαν τρίτον παίωνα ποιοῦμεν, ἵνα μὴ τριῶν ἐφεξῆς μακρῶν κειμ. σκληρὸν γίνηται τὸ ποίημα.*

ıchen, βακχεῖος und das Metrum βακχειακὸν genannt. Plut. s. 29; Bacch. 25; Mar. Victor. 2542. Aristides bedient sich gängig des Namens βακχεῖος zur Bezeichnung des Chor-s 37. 38. 39. Der Name ἰωνικὸς für den Ionicus ist erst den häufigen Gebrauch dieses Metrums in den ἰωνικοὶ λόγοι exandrinischen Zeit, von denen unten die Rede sein wird, nden. Daneben aber erhielt sich der ältere Name, welcher ıythmische Einheit der Ionici und Choriamben ausdrückt:

ἰωνικὸν ἀπὸ μείζ. –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑
ἰωνικὸν ἀπὸ ἐλάσσ. ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ –
χοριαμβικόν – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́ – ⏑ ⏑ –́

Verwandtschaftsverhältniss ist der Grund, dass Ionici mit ımben verbunden werden Soph. Oed. Tyr. 483, 3.

Die Composition der Ionici ist entweder stichisch oder isch. Die Lyriker bedienen sich hauptsächlich der stichischen, die strophische ganz auszuschliessen, die Dramatiker nur rophischen*). In den ionischen Strophen ist die Verbindung eihen vorwiegend eine systematische, bedingt durch den kter dieses Rhythmus: die enthusiastische Bewegung eilt Ruhepunkt vorwärts, die Reihen schliessen sich daher ohne , d. h. ohne Hiatus und Syllaba anceps aneinander. Auch einer katalektischen Reihe ist Syllaba anceps und Hiatus enigen Ausnahmen wie Bacch. 519, 2; Hiket. 42, 2 fern en. Nach akatalektischen Reihen finden sich Verspausen 102, 2; Supplic. 1018, 4; Vesp. 312. 315. 298. 299; Philoct. innerhalb einer Reihe kommt der Hiatus Oed. tyr. 510 Vesp. 290 vor. Ueber die συνάφεια s. § 37. — Den ıen Strophen der Dramatiker sind die alloiometrischen dika und Epodika eigenthümlich, die gewöhnlich aus lischen oder choriambischen Reihen bestehen. Sept. 720, Prometh. 397; Choeph. 323, 1. 2. 5; 792. 793; Pers. 648. Oed. tyr. 483, 1. 2; Bacch. 72, 1. 2. 9; Cyclops 495, 4; 324, 1. 2. 3. Vom Inlaut der Strophe sind fremde Metra gängig ausgeschlossen, denn die Anaklomenoi und die ver-en Ionico-Epitriten können nicht als alloiometrische Ele- angesehen werden**). — In wie weit bei stichischer Com-

) Ob der Tragiker Phrynichus auch stichische Ionici gedichtet, lässt ıs dem einzigen fragm. inc. 1 nicht entscheiden.

) Prometh. 128 und Electr. 1058 sind keine Ionici, vgl. Kock Parodos ech. Tragödie S. 20.

position die Ionici mit einem fremden Metrum zu einem Ver-
verbunden wurden, vgl. unten § 37 und 38.

Nach gewöhnlicher Annahme soll das ionische Metrum mi
der ionischen (hypophrygischen) **Harmonie** verbunden gewese
sein. Es lässt sich nicht leugnen, dass der Charakter des ionisch
Metrums und der ionischen Tonart viel Analoges darbietet, den
auch die letztere wird als *μαλακή*, *ἐκλελυμένη*, *ἀνειμένη* ge
schildert und wurde wie die Ionici a minore zu symposisch
Liedern gebraucht*). Aber es lässt sich leicht nachweisen, das
für die Ionici hauptsächlich die phrygische Tonart üblich wa
Phrygisch wurden die Dionysos- und Kybelelieder gesunge
und zwar die letzteren mit Zulassung sämmtlicher Töne de
phrygischen Scala, wogegen in den meisten übrigen phrygische
Gesängen nach dem Stile des Olympos bestimmte Töne ausge
schlossen waren und nur für die Instrumentalbegleitung de
Gebrauch der ganzen Scala gestattet wurde. Indess war in de
ionischen Bacchika und Metroa auch die Metabole aus de
enthusiastischen phrygischen in eine sanftere Tonart, vermuthlic
die lydische, gestattet**). — Auch in den symposischen Ionic
zu denen die iastische Tonart als *συμποτική* vorzugsweise ge
eignet erscheinen könnte, ist sie von dem hauptsächlichste
Vertreter dieser Dichtungsart, Anakreon, nicht gebraucht worde
da dessen Lieder nach der ausdrücklichen Angabe des Posidoniu
bei Athen. 14, 636 d ausschliesslich in phrygischer oder i
dorischer oder in lydischer Tonart gesetzt waren. Für di
späteren ionischen Anakreontea ist die phrygische Tonart be
zeugt***). — Endlich können auch die ionischen Chorlieder de
tragischen Tropos nicht in iastischer Tonart gesetzt sein, d
diese bei den Tragikern nicht in den Chorliedern, sondern nu
in den Monodieen vorkam, vgl. § 48†).

*) Vgl. § 18.

**) Bacchae 126: *ἀνὰ δὲ βάκχια συντόνῳ κέρασαν ἀδυβόᾳ Φρυγί-
αὐλῶν πνεύματι.* Plutarch. amator. 16: *τὰ βακχικὰ καὶ κορυβαντικὰ σχ-
τήματα τὸν ῥυθμὸν μεταβάλλοντες ἐκ τροχαίου καὶ τὸ μέλος ἐκ Φρυγί-
πραΰνουσι καὶ καταπαύουσι.* Plutarch. mus. 19: *δῆλον δ' εἶναι καὶ ἐκ τῶ
Φρυγίων, ὅτι οὐκ ἠγνόητο ὑπ' Ὀλύμπου τε καὶ ἀκολουθησάντων ἐκείν
ἐχρῶντο γὰρ αὐτῇ (τῇ συνημμένου νήτῃ) οὐ μόνον κατὰ τὴν κροῦσιν, ἀλλ
καὶ κατὰ τὸ μέλος ἐν τοῖς μητρῴοις.*

***) Anakreont. 59, 5: *ἐλεφαντίνῳ δὲ πλήκτρῳ λιγυρὸν μέλος κρεκ-
Φρυγίῳ ῥυθμῷ βοήσω*, cf. Bergk Anakr. p. 252.

†) Einzelne richtige Zusammenstellungen in: Tichelmann de vers
Ionicis a minore apud poetas Graecos. Königsb. Doctordissert. 1884.

§ 37.

Ionici a minore bei den Lyrikern*).

Ursprung des ionischen Rhythmus.

Die Ionici a minore gehören wie die Trochäen und Iamben ntweder dem systaltischen oder dem tragischen Tropos an, ohne lass sich jedoch durchgreifende Unterschiede in der metrischen Bildung herausgestellt hätten. Systaltisch sind sie als Metrum Dionysischer und Demetreischer Cultuslieder so wie in der hyporhematischen, symposischen und erotischen Poesie. Die Feier les Dionysos, der Demeter und der frühzeitig nach Griechenland ibertragenen Kybele ist als die Quelle des ionischen Rhythmus mzusehen. Neben den fröhlichen Saat- und Ernteliedern, die, venn auch in zügelloser Laune, doch immer in kräftigen Weisen gesungen wurden, machte sich in dem Dionysisch-Demetreischen Dienste, wie es scheint, durch asiatische Einflüsse eine ekstatisch-orgiastische Seite geltend. Für diese Seite des Cultus entwickelte ich aus dem trochäischen Maasse das ionische, indem der dort ibliche Ithyphallicus mit doppelter Anakrusis gebraucht wurde ind hiermit einen erregteren Charakter erhielt:

–́ ⏑ – ⏑ – ⏓

⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –

*) Ueber den Gebrauch bei Anakreon s. Blass Rhein. Mus. 29, S. 155, ber die 'Ioniker bei den Lyrikern' v. Wilamowitz-Möllendorff in dem geistollen Buche 'Isyllos von Epidauros', Philol. Untersuch. IX. Heft, S. 125. ch kann jedoch nicht beistimmen, wenn der Begriff der Ionici in der Veise später Metriker auch auf eine Anzahl logaödischer Formen ausgeehnt wird und selbst schon von G. Hermann mit Recht verworfene lessungen wieder statuirt werden, durch welche jeder Rhythmus zerstört nd der Einblick in das überaus einfache und klare ionische Metrum ver-unkelt wird (z. B. S. 126 u. 127), das ausserdem nach seinem Ethos in er klassischen Zeit einen scharf abgegrenzten poetischen Stimmungskreis ezeichnet. Man kann mit demselben Rechte den elegischen Pentameter ls einen Fünffüssler messen und sich auf Hermesinax, einen ungefähren eitgenossen des Aristoxenus, berufen, oder den Antispasten wieder einihren, indem man ihm das Mäntelchen der Anaklasis umhängt. — Wenn syllos einen Päan auf Apollo und Asklepios in Ionici schreibt, also die onici auf eine lyrische Gattung ausdehnt, in welcher sie, soviel wir issen, nie gebraucht worden sind, so ist dies ein Zeichen für die Beebtheit dieses Metrums seit der sotadeischen Zeit, aber auch ein Zeichen on ethischem Stumpfsinn und Geschmacklosigkeit. S. Blass Jahrb. f. class. hilol. 1885, S. 822, v. Wilamowitz-Möllendorff a. a. O., S. 13. Ueber die alliamben derselbe Hermes XIV, S. 194.

Durch die systematische Wiederholung der so entsteh
Reihe ist der ionische Rhythmus mit der ihm eigenthüml
Anaklasis gegeben:

⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ – ⏑ | – – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ | – –,

ἀνακλώμενος ἀνακλώμενος

(vgl. *bacchiacon anaclomenon* Mar. Vict. 2542), da hier nac
zweisilbigen Anakrusis ein Ditrochäus und ein sechszeitiger Io
im fortwährenden Wechsel aufeinander folgen (*ἰωνικὸν ἐπίμ
κατὰ τροχαικὰς διποδίας*). Die Substitution des Ionic
Stelle des gleichgrossen Ditrochäus ergab den Rhyt
der reinen Ionici a minore (*ἰωνικὸν καθαρόν*):

⏑ ⏑ { – ⏑ – ⏑ / ⏑ ⏑ } – – ⏑ ⏑ { – ⏑ – ⏑ / ⏑ ⏑ } – –

Es ist eine falsche und weder rhythmisch noch hist
zu rechtfertigende Auffassung, wenn man meint, dass erst
kreon das *ἐπίμικτον* erfunden habe. Die Anaklasis ist der
stehung nach das Prius, das reine ionische Maass das Post
aus Trochäen mit doppelter Anakrusis entwickelten sic
Ionici, nicht aber aus den Ionici die eingemischten Troch
Die Anaklomenoi enthalten bereits den Grundcharakter des
schen Maasses, denn gerade sie haben vorwiegend, wie die
berichten, das *ἦθος ἀνειμένον* und *ἔκλυτον*, und ihnen
vorzugsweise der weichliche Gang (*μαλθακίζεσθαι, χαῦνο
μαλακὸν*) zugeschrieben**).

Wie die phrygische Tonart, in der die Ionici ges
wurden, so scheint auch der ionische Rhythmus selber aus
in das europäische Griechenland eingeführt zu sein***).

*) Aus den Worten Hephaestions p. 39: (τὸ *Γαλλιαμβικὸν*) ἔστι
*ἀνακλώμενον ἐκλήθη, διὰ τὸ πολλὰ τοὺς νεωτέρους εἰς τὴν μητέρα τῶν
γράψαι τούτῳ μέτρῳ, ἐν οἷς καὶ τὰ τοὺς τρίτους παίωνας ἔχοντα
παλιμβάκχειον καὶ τὰς τροχαϊκὰς ἀδιαφόρως παραλαμβάνουσι πρὸς
θαρὰ* geht nicht hervor, dass der Anaklomenos überhaupt erst b
νεώτεροι aufgekommen sei; denn auch in den ionischen Dionysos- un
chosliedern der Tragödie und Komödie kommt er häufig neben dem
Ionicus vor, was hier um so entscheidender ist, als diese Lieder nur
ahmungen althergebrachter Cultusgesänge sind.

**) Vorhistorischen Ursprung durch Unterdrückung der Thesis
an Usener, Altgriech. Versbau S. 102.

***) Die Alten fanden in dem Namen *ἰωνικὸς* bald eine Hindeutu
den Ursprung, bald auf den ethischen Charakter, Aristid. 37. A
Ambros. p. 228 ed. Studemund: *οἱ δὲ ἰωνικοὶ ἐκλήθησαν ἀπὸ τῶν*

scheinlich war es die Aulodenschule des Olympos, die mit den asiatischen Harmonieen auch die ionischen Rhythmen in dem hellenischen Mutterlande zur Geltung brachte*), zwischen Olymp. 20 bis 27, d. h. in der Zeit zwischen Archilochus und Alkman. Wenn Plutarch de mus. 29 aus alten Quellen referirt: *τὸν Ὄλυμπον ἐκεῖνον, ᾧ δὴ τὴν ἀρχὴν τῆς Ἑλληνικῆς τε καὶ νομικῆς μούσης ἀποδιδόασι, ... ἐξευρεῖν φασι ... καὶ τὸν χορεῖον, ᾧ πολλῷ κέχρηνται ἐν τοῖς μητρῴοις*, so haben wir dabei an die Trochäen der Anaklomenoi zu denken**). Von da an blieben die Ionici ein beliebtes Maass der ekstatischen Dionysos- und Demeterlieder, wie besonders aus den Nachbildungen der Tragödie und Komödie hervorgeht***), daneben wurden sie aber schon frühzeitig auf Hyporchemata, Sympotika und Erotika übertragen. Bereits Alkman hat sich ihrer nach dem Berichte der Alten vielfach bedient†), doch nur ein einziger Vers ist uns erhalten, der, nach dem Inhalte zu schliessen, einem Apollinischen Liede angehört, fr. 85 A:

ἕκατον μὲν Διὸς υἱὸν τάδε Μῶσαι κροκόπεπλοι.

Die Vermuthung liegt nahe, dass dieser Vers das Fragment eines Hyporchema, sei denn die dem systaltischen Tropos angehörenden Hyporchemata††) berühren sich ihrem Rhythmus nach mit den Ionici und Anaklomenoi, weshalb Dionysius die *ῥυθμοὶ ὑπορχηματικοὶ καὶ ἰωνικοὶ* zusammenstellt†††), während das hesy-

ἐπειδὴ κατὰ μίμησιν ἐκείνων μαλθακόν τι καὶ ἀναβεβλημένον καὶ χαῦνον ποιοῦσι τὸν ῥυθμόν· ἐλκεχίτωνες γοῦν οἱ Ἴωνες (bezieht sich hauptsächlich auf die Ionici a maiore). Mar. Victor. 2537; Schol. Heph. B 135: *ἰωνικὸς μέν, ὅτι οἱ Ἴωνες αὐτῷ ἐκέχρηντο*; Isaak Mon. 176 (= Ps.-Draco 130): *Ἰωνικὸς μὲν ὠνομασμένος, ὡς τοῖς Ἴωσιν εὑρημένος*, missverstanden bei Plot. 2626: *Ionici ... ab Ione inventore suo dicti.*

*) Interessant sind die Verse des Telestes fr. 5, wo der Rhythmus bei der Erwähnung des aus Asien eingeführten Kybele-Dienstes in Ionici übergeht:

πρῶτοι παρὰ κρατῆρας Ἑλλάνων ἐν αὐλοῖς
συνοπαδοὶ Πέλοπος ματρὸς ὀρείας
Φρύγιον ἄεισαν νόμον.

**) Die Metroa in der volltönenden phrygischen Musik nach Plut. mus. 19.

***) S. § 38.

†) Hephaest. 38: *ὅλα μὲν οὖν ᾄσματα γέγραπται ἰωνικὰ ὡς παρ' Ἀλκμᾶνι ... καὶ παρὰ Σαπφοῖ ..., Ἀλκαίῳ δὲ πολλά.*

††) Gr. Rhythmik[1], S. 191. 192.

†††) Dionys. de admir. vi dic. 43 p. 1093 R.: *καὶ τῶν ῥυθμῶν πολλαχῇ ἐν τοὺς ἀνδρώδεις καὶ ἀξιωματικοὺς καὶ εὐγενεῖς, σπανίως δέ που τοὺς ὑπορχηματικούς τε καὶ ἰωνικοὺς καὶ διακλωμένους.*

chastische Ethos der übrigen Gattungen Apollinischer Cult
gesänge den weichlichen Ionici fern steht. Als Metrum d
sympotischen und erotischen Poesie, die mit den Dionysoslied
in naher Beziehung steht, finden wir die Ionici bei den subj
tiven Lyrikern Alcäus*), Sappho und Anakreon sowie in d
Skolien des Timokreon.

Die metrische Composition der Ionici bei den Lyrikern
entweder stichisch oder strophisch. Unter den stichischen Form
steht der **akatalektische Trimeter** oben an, dessen si
nach Tricha 296 Sappho und Anakreon häufig bedienten, dah
Sapphicum genannt Serv. 464 K. Vgl. Hephaest. 38: ὅλα .
ᾄσματα γέγραπται ἰωνικὰ ὡς ... παρὰ Σαπφοῖ:

τί με Πανδίονις ὦ Ἤραννα χελίδων (fr. 88).

An die Stelle der beiden ersten oder der beiden letzten Ion
des Trimeters kann auch der Anaklomenos treten, Sapph.
Ζαελεξάμαν (ζὰ δ' ἐλεξάμην Ahrens?) ὄναρ Κυπρογενήα, Anacr.
ἀπό μοι θανεῖν γένοιτ'· οὐ γὰρ ἂν ἄλλη | λύσις ἐκ πόνων γένο
οὐδαμὰ τῶνδε; Anacr. 53: Σικελὸν κότταβον ἀγκύλῃ παίζ
Anacr. 51: ἀγανῶς οἷά τε νεβρὸν νεοθηλέα | γαλαθηνὸν, ὅ
ἐν ὕλης κεροέσσης | ἀπολειφθεὶς ὑπὸ μητρὸς ἐπτοήθη; Ana
52. 54. — Auch in der spätgriechischen Zeit wurde dieser Ve
stichisch gebraucht mit der Freiheit der Anaklasis und
häufiger Contraction der Anakrusis.

Der **katalektische Trimeter** wird ebenfalls Sapphic
genannt Serv. 1823 (?). Von Anakreon ist uns nur Ein Ve
aus einem Dionysosgesange erhalten, Heph. 40 fr. 55:

Διονύσου σαῦλαι Βασσαρίδες.

Die Contraction der Thesis des zweiten Ionicus, die man dur
Veränderung von σαῦλαι in σαῦλαι zu entfernen gesucht h
darf nicht auffallen, da die Freiheit der Contraction und Au
lösung gerade in ionischen Dionysosliedern häufig ist; vgl. unte

Ob der **akatalektische Dimeter**, *Anacreontium* genan
Serv. 464 K, bei den Lyrikern als selbständiger Vers vorha
ist fraglich; so viel wir wissen, wurden je zwei Dimeter z
akatalektischen Tetrameter vereint, so bei Alkman, Alc
und Sappho**); Alkman fr. 85 A. Auch Anakreon hat Tet
meter gebildet, fr. 41:

*) Hephaest. 38.

**) Tricha 298: Σαπφώ τε γὰρ κέχρηται τούτοις καὶ Ἀλκμὰν καὶ Ἀλκ
ὁ ποιητής.

ὁ Μεγίστης δ' ὁ φιλόφρων δέκα δὴ μῆνες, ἐπεί τε
στεφανοῦταί τε λύγῳ καὶ τρύγα πίνει μελιηδέα.

ie Cäsur zwischen den beiden Reihen ist nicht immer beobhtet, Anacr. 42: καθαρῇ δ' ἐν κελέβῃ πέντε τε καὶ τρεῖς ἀναίσθων. Dem Tetrameter steht die Verbindung zweier Anaklomenoi zu Einem Verse analog (*heteromeres Sapphicum* Atil. ort. 2696), ein häufiges Anakreonteisches Metrum*), fr. 43: ολιοὶ μὲν ἡμὶν ἤδη κρόταφοι κάρη τε λευκὸν, | χαρίεσσα δ' ὐκέθ' ἥβη πάρα, γηράλεοι δ' ὀδόντες; fr. 44 und 45. Die äsur zwischen den beiden Anaklomenoi ist bis auf fr. 45, 1 ewahrt: ἐμὲ γὰρ λόγων μελῶν τ' εἵνεκα παῖδες ἂν φιλοῖεν. Vernzelt wird statt des Anaklomenos auch der reine ionische imeter zugelassen, fr. 43, 3: γλυκεροῦ δ' οὐκέτι πολλὸς βιότου ρόνος λέλειπται; fr. 43, 6: κάθοδος, καὶ γὰρ ἑτοῖμον καταβάντι ἢ ἀναβῆναι. In anderen Gedichten des Anakreon scheint jeder naklomenos oder der statt dessen substituirte ionische Dimeter inen selbständigen Vers gebildet zu haben, wie aus dem Hiatus . 63, 5. 6: κυάθους, ὡς ἀνυβριστί | ἀνὰ δηὖτε βασσαρήσω hervorgeht. Dieselbe Art der Composition blieb für die lyrischen edichte der späteren Griechen, besonders die sogenannten Anareontea, ein häufiges Maass. S. unten: Dritter Excurs: Die letra der Anakreontea v. Dr. Fr. Hanssen.

Den katalektischen Dimeter gebraucht Timokreon in tichischer Composition zu einem Skolion, daher Τιμοκρεόντειον enannt**). Hephaest. p. 40: τῷ δὲ καθαρῷ ἑφθημιμερεῖ ὅλον σμα Τιμοκρέων συνέθηκε (fr. 6):

Σικελὸς κομψὸς ἀνὴρ
ποτὶ τὰν ματέρ' ἔφα.

Aus der Verbindung des akatalektischen und katalektischen imeters zu Einem Verse entsteht der katalektische Tetraeter, das beliebte Metrum der Kybele-Gesänge und deshalb ητρῳακὸν oder Γαλλιαμβικὸν genannt, seit der alexandrinischen eit wahrscheinlich von Kallimachos mit feinstem Raffinement urchgebildet. An Stelle der reinen Ionici kann auch der akataktische und katalektische Anaklomenos substituirt werden, eine

*) Heph. p. 40: τὸ δὲ ἀκατάληκτον κατὰ τὸν ἀνακλώμενον χαρακτῆρα λὺ παρὰ τῷ Ἀνακρέοντί ἐστι· παρὰ δηὖτε Πυθόμανδρον κατέδυν Ἔρωτα ύγων (fr. 61).

**) Tricha 295. Servius 1823 (*timocratium* Codd.; corr. Luc. Müller ein. Mus. 25, 314).

Form, in der das Metrum *bacchiacon anaclomenon* (Mar. Vict. 2542 oder schlechthin *ἀνακλώμενον* genannt wird und die in der späteren Zeit häufiger zu sein scheint als die rein ionische Form*). Dem orgiastischen Charakter entsprechend ist die Auflösung der Arsen und die Zusammenziehung der Thesen ausserordentlich häufig, wie in den beiden von Hephaestion p. 39 erhaltenen Versen:

Γαλλαὶ μητρὸς ὀρείης φιλόθυρσοι δρομάδες,
αἷς ἔντεα παταγεῖται καὶ χάλκεα κρόταλα.

In einem anderen griechischen Beispiele Diog. Laert. 8, 91 sind einzelne Anaklomenoi eingemischt, die Zusammenziehung trifft auch hier nur die anlautende Thesis der Reihe, Auflösung findet sich v. 4: *φύσις οὐκ ἔδωκε μόσχῳ λάλον Ἄπιδι στόμα.*

Ueber die Galliamben des Kallimachos und ihr Verhältniss zu denen des Catull handelt Wilamowitz-Möllendorff Hermes 1879. S. 194, der auch den Charakter dieses Metrums in vortrefflicher Weise bestimmt hat. Die Bildung der Metroaka mit vorwaltender Anaklasis erhellt aus den Nachahmungen der Römer: Catull. 63. Varro satir. fr. 132 ed. Bücheler und Maecenas ap. Atil. Fortunat. 2677, Terent. Maur. 2888 ff. Hier sind die reinen ionischen Reihen überall nur sehr sparsam zugelassen, Catull. v. 54: *et earum omnia adirem furibunda latibula*, v. 60: *abero foro, palaestra, stadio et gymnasiis?* Die vorletzte Länge des Verses ist fast durchweg aufgelöst**):

⏑ ⏑́ ⏑ ˊ – – | ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏓

ausserdem ist auch die Auflösung der ersten oder zweiten Länge nicht selten, Catull. v. 22: *tibicen ubi canit Phryx curvo grave calamo*, v. 4: *stimulatus ibi furenti rabie, vagus animis;* die dritte Länge ist aufgelöst Maecen. v. 2: *ades et sonante typano quate flexibile caput:* die erste Länge der zweiten Reihe Catull. v. 91: *dea, magna dea, Cybebe, dea domina Dindymei.* In jeder Reihe lässt die doppelte Anakrusis Contraction zu, die Cäsur ist streng gewahrt.

Von strophischer Composition ist bei den Lyrikern nur ein Beispiel nachzuweisen, Alcaeus fr. 59: *ἔμε δείλαν, ἔμε πασᾶν κακοτάτων πεδέχοισαν*, Hephaest. p. 38 u. 67 (dasselbe Metrum Horat. Od. 3, 12). Terent. Maur. 2071 ff. und Mar. Victor. 2537.

*) Heph. 39.

**) Terent. Maur. 2893: *Mage quo sonus vibretur, studeant dare tribrachyn.* Diomed. 514 unterscheidet hiernach zwei Arten des Verses.

568 nennen dies Metrum eine Composition *per συνάφειαν*, ie von Terent. Maur. 1512 folgendermaassen definirt wird: *Metron utem non versibus istud, numero aut pedum coartant, sed continuo armine quia pedes gemelli urgent brevibus tot numero iugando longas, idcirco vocari voluerunt συνάφειαν; anapaestica fiunt itidem per συνάφειαν**). Die Synapheia ist hiernach eine systematische Verbindung der Ionici in beliebiger Anzahl der Versfüsse und bedeutet dasselbe wie ἀπεριόριστα ἐξ ὁμοίων**). Einer solchen Auffassung der Alcäischen Ionici, die wahrscheinlich von Heliodor herstammt, widersetzt sich Hephaestion: die Anzahl der Füsse sei in jenem Gedichte nicht unbestimmt wie in den anapästischen Systemen, sondern es müssten je zehn Ionici***) zu einer Strophe verbunden werden. Die hier von Hephaestion angenommene Composition nach dekapodischen Strophen findet

---

*) Terent. Maur. 2067: „*Miserarum est neque amori* . . .“ *Ita binae variantur neque cedunt repetita vice longae brevibus per synaphian etc.* Mar. Victor. 2568 = 129, 27 K: „*Miserarum est* . . .“ *Ita binae bases h. e. breves ac longae iunctae per synaphian, ut Graeci vocant, nos per coniunctionem, alternis vicibus variantur ac procurrunt.* Ibid. 2537 = 91, 8 K: *Praeterea et ex se sine ulla pedum admixtione componitur et per se stat integer per synaphian, ut Graeci dicunt, i. e. cum repetita identidem vice breves longis aut contra brevibus longae subiciuntur.*

**) Vgl. § 14. — Man könnte denken, dass sich die συνάφεια, abgesehen von der beliebigen Zahl der Füsse, auch namentlich auf die Wiederholung metrisch gleicher Füsse bezöge, in der Weise, dass stets zwei kurze und zwei lange Silben (*binae bases*, *gemelli pedes*) folgen müssten; aber Terent. Maurus sagt ausdrücklich, dass auch Anapäste κατὰ συνάφειαν verbunden würden, was sich nur von den anapästischen Systemen verstehen lässt.

***) Hephaest. 66. 67: Ἐὰν τεταγμένος ἀριθμὸς ᾖ (sc. τῶν ποδῶν), οὐκ ἔστιν ἐξ ὁμοίων (= κατὰ συνάφειαν), ἀλλὰ κατὰ σχέσιν, ὡς ἐν τῷ παρ' Ἀλκαίῳ ᾄσματι, οὗ ἡ ἀρχὴ· ἔμε δειλὰν κτλ. Ἄπειρος μὲν γάρ τις ὢν φήσειεν ἂν αὐτὸ ἐξ ὁμοίων εἶναι . . ., ἡμεῖς δὲ, ἐπειδὴ κατὰ δέκα ὁρῶμεν αὐτὸ συζυγίας καταμετρούμενον, κατὰ σχέσιν αὐτὸ γεγράφθαι φαμέν. διόπερ καὶ τὰ μονοστροφικὰ ᾄσματα δέκα ὄντα συζυγιῶν οὕτω πεποιῆσθαι νομίζομεν. Hephaestions Polemik bezieht sich wahrscheinlich auf Heliodor, den er auch anderweitig angreift (Heph. 8. Longin. proleg. p. 88 W.). Marius Victorinus und Terentianus, welche die von Hephaestion bekämpfte Ansicht vertreten, gehen durch Vermittelung des Iuba u. a. fast überall auf Heliodor als ihre letzte Quelle zurück. Die συζυγίαι des Hephaestion sind identisch mit den *bases* und *gemelli pedes* (◡ ◡, — —) des Marius und Terentianus in den angeführten Strophen; die *pedes tres* Terent. Maur. 1519 und der akatalektische und katalektische Ionicus (Pyrrhichius, Spondeus) und Anapäst.

sich auch bei Aeschylus Hiket. 1053 — 1057 = 1058 — 1062, ebenfalls mit systematischer Folge ohne Hiatus und Syllaba anceps:

H. ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξει
γάμον Αἰγυπτογενῆ ποι.
H. τὸ μὲν ἂν βέλτατον εἴη.
H. σὺ δὲ θέλγοις ἂν ἄθελκτον.
H. σὺ δέ γ' οὐκ οἶσθα τὸ μέλλον.

Diese Analogie beweist, dass Hephaestion mit seiner strophischen Eintheilung Recht hat und dass Terentianus und Victorinus nicht minder irren als diejenigen, welche das Gedicht *κατὰ στίχον* in 10 ionische Tetrameter zerlegen. Aber wie gliedern sich die Strophen des Alcäus und Horaz in rhythmische Reihen? Bentley hat Unrecht, wenn er mit den Worten *porro et illud ex verbis Hephaestionis discimus, nullum versiculi finem aut divisionem esse* die Eintheilung der Strophe in einzelne *κῶλα* abweist und jede *incisio* für gleichgültig erklärt*). Ueberhaupt ist es eine rohe Vorstellung, dass das System ohne weitere innere Gliederung bis zu seinem Ende fortläuft; nur die Verspause, aber nicht die stets nothwendige Anordnung nach rhythmischen Reihen ist aufgegeben. Es steht aus der rhythmischen Tradition fest, dass die Ionici nur in Dimeter und Trimeter als rhythmische Reihen zerlegt werden können; ein Tetrameter bildet immer zwei Dimeter. Am nächsten läge es, die in Rede stehenden dekapodischen Strophen ebenso wie die des Aeschylus in fünf Dimeter zu zerlegen; aber dem widerstreitet die Cäsur, die in den Ionici des Aeschylus ebenso wie in den anapästischen Systemen am Ende jeder Reihe eintritt, dagegen bei Horaz oft vernachlässigt sein würde. Demnach müssen wir den Cäsuren zufolge die Strophe in zwei Dimeter und zwei Trimeter zerlegen:

*) Damit kommt Bentleys Eintheilung überein, der die Strophe in zwei Tetrameter und einen Dimeter zerlegt, denn der Tetrameter bildet niemals eine einzige rhythmische Reihe, sondern stets zwei Dimeter. Bentley theilt nur aus dem Grunde in Reihen ab, *quandoquidem chartae paginaeque spatium tam longam lineam admittere et continere non posset*, und es besteht daher Bentleys Strophe ebenfalls aus fünf Dipodieen. — Die alten Erklärer der Horazischen Metra nehmen zwei Trimeter und einen Tetrameter an, Mar. Victor. 2618; Diomed. 510. 524; Plotius 2660; Atil. Fort. 2704; schol. Acron. in marg. An anderen Stellen sieht Mar. Victor. die ersten vier Ionici als einen Vers an, p. 2507. 2496.

Miserarum est neque amori
dare ludum neque dulci
mala vino lavere aut exanimari
metuentis patruae verbera linguae.

Tibi qualum Cythereae
puer ales, tibi telas
operosaeque Minervae studium aufert,
Neobule, Liparei nitor Hebri;

Simul unctos Tiberinis
umeros lavit in undis
eques ipso melior Bellerophonte,
neque pugno neque segni pede victus;

Catus idem per apertum
fugientis agitato
grege cervos iaculari et celer arto
latitantem fruticeto excipere aprum.

§ 38.
Ionici a minore bei den Dramatikern.

Das Drama hat das ionische Maass aus den dionysischen ;esängen, denen es selber entstammt, überkommen. Die ılung des Scholiasten zu Prometh. 128: ἐπεδήμησε γὰρ (Ἀνα-ν) τῇ Ἀττικῇ Κριτίου ἐρῶν καὶ ἠρέσθη λίαν τοῖς μέλεσι **τραγικοῦ** ist abgesehen vom Eingange eine Fabel. Wir ı eine dreifache Anwendung zu unterscheiden: in den Dio- ıliedern, in Chorliedern des diastaltischen Tropos und in ıdieen.

1. Die ionischen Dionysoslieder

ithyrambischen (hesychastischen) oder systaltischen Tropos den drei Gattungen des Dramas gemeinsam. Unter den ödien geben die Bacchae des Euripides zahlreiche Beispiele, ı drei an Dionysos und Kybele gerichtete Chorgesänge tentheils aus Ionici bestehen, entweder so, dass das ganze lied in Ionici gehalten ist (v. 519 ff.), oder dass auf die i eine logaödische Schlussstrophe folgt (v. 64 ff. 370 ff.). der Komödie gehört hierher der Chor der Mysten in den e 324, der mit einem ionischen Iakchosgesange beginnt; rdem ist noch von dem Komiker Phrynichus, der nach dem ıisse der Alten sich dieses Metrums vielfach bediente*), der

*) Hephaest. 39; Trich. 297; Mar. Victor. 2541; Serv. 1823.

Anfang einer ionischen Strophe wahrscheinlich aus dessen Mysten erhalten, fr. inc. 15: *ἁ δ' ἀνάγκα 'σθ' ἱερεῦσιν καθαρεύειν φράσομεν*, vgl. Bergk comment. p. 375. Dionysischen Charakter hat auch das Trinklied in den drei ionischen Strophen des Kyklops, nur dass der bakchische Enthusiasmus in frivole Ausgelassenheit übergeht, deren Ton sich den Anakreontischen Paroinien annähert.

Die ionischen Dionysoslieder unterscheiden sich von den übrigen durch den grösseren Umfang der Strophen, die bis zu achtzehn Reihen gesteigert sind, Bacch. 556; metrisch sind sie durch die dem orgiastischen Charakter entsprechende Freiheit in der Auflösung der Arsen und Zusammenziehung der Thesen charakterisirt, wodurch sie den Galliamben nahe treten.

2. Die ionischen Chorlieder des diastaltischen Tropos sind der Tragödie eigenthümlich, doch bedient sich ihrer auch die Komödie zu parodischen Zwecken*). Sie bilden nach Ton und Inhalt eine in scharfen und bestimmten Zügen ausgeprägte Gruppe. Schon der schol. Prometh. 128 macht hierauf aufmerksam: *ἐχρῶντο δὲ αὐτοῖς οὐκ ἐν παντὶ τόπῳ, ἀλλ' ἐν τοῖς θρηνητικοῖς*, wobei wir indes nicht an eigentliche tragische Threnen zu denken haben. Die Grundstimmung ist wehmüthige Resignation und widerstandslose Ergebung, das Zurücktreten der menschlichen Kraft und Freiheit vor einer mächtigen Nothwendigkeit. Es sind Lieder düsterer Anmuth und melancholischer Grazie in sanft gedämpften Farbentönen, ein langsam sich hinziehendes Beben und Bangen ohne tiefere Lebenskraft. Gerade hier tritt das *ἦθος μαλακὸν καὶ ἐκλελυμένον* am schärfsten hervor, jene Weichheit des Gemüthes, die mit dem Orgiasmus aus Einer Quelle stammt und wie dieser der Gegensatz eines energischen Willens und Handelns ist. Während die ionischen Dionysoslieder die freudig ekstatische Feier des Gottes repräsentiren, stellt die zweite Klasse der Ionici gleichsam den dionysischen Trauerdienst als die zweite Seite jenes Cultes dar: das Hinwelken und Ersterben der blühenden Jugendschönheit, das der Seele nur ohnmächtige, hoffnungslose Klagen zurücklässt, ähnlich wie nach der Symbolik des griechischen Cultes auf die schöne Blume des

*) Eupolis Marikas fr. 1: *πεπέρακεν μὲν ὁ κερσέκτολις ἤδη Μαρικᾶς* (auf Hyperbolus) nach den Persern des Aeschylus.

yakinthos ein ewig trauerndes *αἰαῖ* eingeschrieben war. Selbst ı, wo die Stimmung ruhiger erscheint, gleicht sie doch nur der ıiteren Meeresstille bei drückender Schwüle des Himmels.

Vor allem war es die ältere Tragödie, die sich der weichen nischen Weisen häufig bediente, doch so, dass sie ihnen stets ıen kräftigen und energischen Rhythmus im wirksamen Conıste entgegenstellte. Von den Alten wird uns Phrynichus als ı Hauptvertreter des ionischen Metrums genannt; nach ihm isst der katalektische Tetrameter *metrum Phrynichium*; nur rei Tetrameter sind erhalten, frg. inc. 1:

> τό γε μὴν ξείνια δούσας, λόγος ὥσπερ λέγεται,
> ὀλέσαι κἀποτεμεῖν ὀξέϊ χαλκῷ κεφαλήν.

Uns ist Aeschylus der Hauptrepräsentant, der mit Ausnahme ɪr Eumeniden in einer jeden Tragödie ionische Strophen geıldet hat, am meisten in den Persern. Bei Sophokles wie uripides lässt sich nur ein Beispiel nachweisen, Oed. tyr. 483 ıd Hiket. Parodos; ob die Ionici der Sophokleischen Tyro hierer gehörten (schol. Prometh. 128), lässt sich nicht ermitteln. Vas die metrische Bildung dieser Strophen anbetrifft, so ist ie Auflösung und Zusammenziehung fast ausgeschlossen; die ınapäste kommen viel häufiger vor als in den Dionysosliedern, hne Zweifel deswegen, weil die gedehnten vierzeitigen Längen em wehmüthigen Tone angemessen waren. Vorwiegend haben ie in den Schlussreihen der Strophen ihre Stelle. Im Uebrigen ehmen die dionysischen wie die diastaltischen Ionici ausser den 'horiamben als Proodikon und Epodikon alloiometrische Reihen, esonders Logaöden auf; für die Ionici selber aber und die statt ırer substituirten Anaklomenoi gilt das feste Gesetz, dass sie urch keine anderen Reihen unterbrochen werden dürfen.

Ein langes Verweilen im ionischen Rhythmus würde der legaloprepeia der Tragödie widersprechen. Deshalb lassen die ragiker niemals ein diastaltisches Chorlied aus lauter ionischen trophen bestehen und die einzelnen Strophen selber werden cht zu dem Umfange der dionysischen Ionici ausgedehnt. Im inzelnen hängt der Umfang der Strophe von ihrer Stellung ı Ganzen des Chorliedes ab, woraus zugleich noch weitere igenthümlichkeiten fliessen. Es bezeichnet die hohe ethische ɜdeutung, welche die Alten in dem Rhythmus fanden, dass ɜh auch für die Stellung der Ionici bestimmte Normen

ergeben haben, durch die der weichliche Rhythmus in möglichst engen Schranken gehalten werden sollte. Wir haben zu unterscheiden a) Ionici als Anfangs- und Schlussstrophen des Chorliedes. Es ist ein festes Gesetz der Aeschyleischen Composition, dass alle Strophen von mehr als vier ionischen Reihen nur am Anfang des Chorgesanges stehen, und dass dann entweder iambische oder trochäische Strophen darauf folgen. Die wehmüthige Stimmung ist nur etwas Temporäres und vermag sich da, wo sie länger anhält, nur im Beginne des Liedes geltend zu machen; im weiteren Verlaufe desselben muss sie einem kraftvoll erhabenen und männlichen Pathos weichen, wofür die tragischen Iamben und Trochäen das vornehmste Organ sind. Das gleiche Gesetz hat Euripides beobachtet, Hiket. 42. Sophokles, der auch sonst in der Stellung der Strophen manches Eigenthümliche hat (s. III, 2. C.), gebraucht seine Ionici Oed. tyr. 483 als Schlussstrophen nach einem vorausgehenden logaödischen Strophenpaare, offenbar im genauen Zusammenhang mit dem Inhalt; denn der Chor spricht erst am Ende des Liedes sein rathloses Bangen um Oedipus aus. — Bei Aeschylus und Euripides bestehen die hierher gehörenden Strophen aus fünf bis zu neun Reihen, nur bei Sophokles aus mehreren; alloiometrische Proodika und Epodika sind hier am seltensten. In den einfachsten Formen dieser Art enthält die Strophe metrisch gleiche Reihen, Pers. 81, Suppl. 1053; gewöhnlich sind ionische Dimeter mit Trimetern gemischt, doch so, dass die Dimeter vorwiegen. Eine kunstvolle Eurhythmie kann sich bei diesen einfachen Bildungsmitteln nur selten geltend machen ebenso wie in den trochäischen Strophen der Tragiker.

b) Ionici als mesodische Strophen des Chorliedes. In der Mitte des Chorliedes würden grössere ionische Strophen das erhabene Pathos der Tragödie zu lange unterbrechen; daher werden hier die Ionici nur in sehr geringer Ausdehnung zugelassen: nur zwei bis vier ionische Reihen, die mit einem alloiometrischen Proodikon und Epodikon verbunden werden, so dass nicht selten die alloiometrischen Bestandtheile den ionischen Rhythmus überwiegen. So Pers. 648. 556; Choeph. 323. 798. Bei einer kunstreicheren Strophenstellung beobachtet Aeschylus die Eigenthümlichkeit, dass ionische Strophen dieser Form mesodisch gestellt werden:

	α	β	α		γ	β	γ
›. 323.	Log.	*Ionic.*	Log.	Anap. System.	Iamb.	*Ionic.*	Iamb.

	α	β	α	γ	δ	γ	ε	β	ε
›. 798.	Troch.	*Ionic.*	Troch.	Troch.	Log.	Troch.	Troch.	*Ionic.*	Troch.

Den zuletzt genannten Formen steht die Einmischung ioni-
ıer Reihen in grössere iambische oder trochäische Chorstrophen
ılog, wodurch ionisch-iambische und ionisch-trochäische
rophen entstehen. Sie findet sich zwar nur Agam. I. und
Stas. und Oed. Rex 1209, aber es zeigen sich hier wieder so
stimmte Gesetze, dass wir es ohne Zweifel mit einer den alten
agikern sehr geläufigen Bildung zu thun haben. Die einge-
schten Ionici sind stets drei oder vier zusammenhängende
ihen; voraus gehen die Iamben oder Trochäen, von denen sie
t Ausnahme von Oed. Rex sowohl in der Strophe wie in der
ıtistrophe durch Interpunction gesondert sind; es folgen ein
er zwei logaödische Verse als Epodikon, mit dem zusammen
Ionici den zweiten Theil der Strophe bilden; der drei- und
chszeitige *ῥυθμὸς διπλάσιος* ist hier vereint und der Wechsel
r Ionici mit den vorausgehenden Metren bedingt eine rhyth-
ische Metabole von ergreifender Wirkung; die Ionici heben
ch dem Ton und Inhalt nach scharf von dem vorausgehenden
heile ab, es sind schwermüthige, trübe Gedanken, die sich hier
ı das Lied eindrängen, schnell vorübergehen, aber einen um so
inger dauernden Eindruck zurücklassen. So Agam. 448 der
eimlich grollende Unmuth des Volkes: *τάδε σῖγά τις βαΰζει·
φθονερὸν δ' ὑπ' ἄλγος ἕρπει προδίκοις Ἀτρείδαις*; Agam. 709:
*μεταμανθάνουσα δ' ὕμνον Πριάμου πόλις γεραιὰ πολύθρηνον
μέγα που στένει κικλήσκουσα Πάριν τὸν αἰνόλεκτρον*. 744.

Als Proodikon und Epodikon anderer Metra sind ionische
Reihen nur ein einzigesmal gebraucht, Vesp. 273. 280, wo sie
zu einer daktylo-epitritischen Strophe hinzutreten. Es stehen
sich keine Metra ferner als Ionici und Daktylo-Epitriten, aber
gerade dieser auffallende Contrast ist es, den der Komiker suchte,
wahrscheinlich um einen Tragiker zu parodiren.

3. Monodische Ionici.

Wie weit die Ionici im Drama für monodischen Vortrag
gebraucht wurden, ist aus den erhaltenen Stücken nicht völlig
klar. In der Tragödie finden sich nur zwei Beispiele und zwar

nur bei Sophokles, der in den langen alloiostrophischen Monodieen des Oed. Col. und Philoct. wenige Ionici einmischt, doch überall so, dass sie nicht durch andere Reihen getrennt sind Oed. Col. 212 bilden vier Reihen eine selbständige Strophe. Philokt. 1170 folgen drei ionische Reihen auf drei synkopirte iambische Verse mit beabsichtigter rhythmischer Malerei:

Φ. πάλιν πάλιν παλαιὸν ἄλγημ' ὑπέμνασας, ὦ λῷστε τῶν πρὶν ἐντόπων
τί μ' ὤλεσας; τί μ' εἴργασαι;
Χ. τί τοῦτ' ἔλεξας; Φ. εἰ σὺ τὰν ἐμοὶ
στυγερὰν Τρῳάδα γᾶν μ' ἤλπισας ἄξειν.
Χ. τόδε γὰρ νοῶ κράτιστον.
Φ. ἀπό νύν με λείπετ' ἤδη.

Wo Philoktet den Namen Trojas ausspricht, der Quelle seiner Leiden, da fällt er aus dem iambischen in den klagenden

Pers. Parod. α' 65—72 = 73—80.

πεπέρακεν μὲν ὁ περσέ|πτολις ἤδη βασίλειος
στρατὸς εἰς ἀντίπορον γείτονα χώραν,
λινοδέσμῳ σχεδίᾳ πορθμὸν ἀμείψας
Ἀθαμαντίδος Ἕλλας,
5 πολύγομφον ὅδισμα | ζυγὸν ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου.

β' 81—86 = 87—92.

κυανοῦν δ' ὄμμασι λεύσσων | φονίου δέργμα δράκοντος.
πολύχειρ καὶ πολυναύτας, | Σύριόν θ' ἅρμα διώκων,
ἐπάγει δουρικλύτοις ἀν|δράσι τοξόδαμνον Ἄρη.

γ' 102—107 = 108—113.

θεόθεν γὰρ κατὰ Μοῖρ' ἐκράτησεν
τὸ παλαιὸν, ἐπέσκηψε δὲ Πέρσαις
πολέμους πυργοδαΐκτους
διέπειν ἱππιοχάρμας τε κλόνους | πόλεών τ' ἀναστάσεις.

Pers. 65. Zwei Dipodieen (v. 1) und zwei Tripodieen in stichischer Folge; zwei Dipodieen und eine Tripodie mit anlautenden Anapästen als Schluss.

Pers. 81. Stichische Folge von Dipodieen, deren letzte ein Anaklomenos ist.

ischen Rhythmus, der dann in zwei Anaklomenoi fortgeführt
·d. Die bisherige Abtheilung an dieser Stelle ist unrichtig.

Doch ist es sehr wahrscheinlich, dass die Ionici von den
ıgikern auch in längeren Partieen monodisch gebraucht wurden.
rauf weist die Stelle aus Euripides Theseus fr. 390 N.:

ἀνόνητον ἄγαλμ', ὦ πάτερ, οἴκοισι τεκών,

lche Aristoph. Vesp. 291—315 in einem umfangreichen Strophen-
ıre mit vorausgeschicktem Proodikon parodirt. Die Vertheilung
r Ionici unter zwei Personen findet auch in den beiden Sopho-
ɪischen Beispielen statt.

Aus dem Satyrdrama gehört hierher die paroinische Monodie
'klops 495 vor den darauf folgenden antistrophischen Ionici
s Chors. In der Komödie findet sich in der Monodie des
ɔops Av. 227, einer durchweg auf rhythmische Malerei berech-
ten Composition, ein einzelner ionischer Trimeter eingemischt,
238: ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ, offenbar in der
ɔsicht, die Vögel, die auf dem dionysischen Epheu leben, auch
einem dionysischen Rhythmus zu locken.

Pers. Parod. α' 65—72 = 73—80.

∪ ∪ ⁄— — ∪ ∪ — — ∪ ∪ ⁄— — ∪ ∪ — —
∪ ∪ ⁄— — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
∪ ∪ ⁄— — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
∪ ∪ ⁄— ∪ ∪ — —
5 ∪ ∪ ⁄— ∪ ∪ — — ∪ ∪ ⁄— ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —

β' 81—86 = 87—92.

∪ ∪ ⁄— — ∪ ∪ — — ∪ ∪ ⁄— — ∪ ∪ — —
∪ ∪ ⁄— — ∪ ∪ — — ∪ ∪ ⁄— — ∪ ∪ — —
∪ ∪ ⁄— — ∪ ∪ — — ∪ ∪ ⁄— ∪ — ∪ — —

γ' 102—107 = 108—113.

∪ ∪ ⁄— — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
∪ ∪ ⁄— ∪ ∪ — — ∪ ∪ — —
∪ ⁄— — ∪ ∪ — —
∪ ∪ ⁄— — ∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ ⁄— — ∪ —

Pers. 102. Auf zwei anapästisch-ionische Tripodieen folgt eine kata-
tische Tripodie, die von zwei Dipodieen umgeben ist. Die schliessende
he ist wie in der vorigen Strophe ein Anaklomenos, jedoch mit
ılexis.

δ' 93—96 = 97—100.

δολόμητιν δ' ἀπάταν θεοῦ | τίς ἀνὴρ θνατὸς ἀλύξει;
τίς ὁ κραιπνῷ ποδὶ πηδή|ματος εὐπετέος ἀνάσσων;

Suppl. Exod. α' 1018—1025 = 1026—1034.

ἴτε μὰν ἀστυάνακτας
μάκαρας θεοὺς γανάοντες
πολιούχους τε καὶ οἳ χεῦμ' Ἐρασίνου
περιναίονται παλαιόν.
5 *ὑποδέξασθε δ' ὀπαδοὶ*
μέλος. αἶνος δὲ πόλιν τάνδε Πελασγῶν
ἐχέτω, μηδ' ἔτι Νείλου
προχοὰς σέβωμεν ὕμνοις.

β' 1035—1043 = 1044—1052.

Κύπριδος δ' οὐκ ἀμελεῖ θεσμὸς ὅδ' εὔφρων.
δύναται γὰρ Διὸς ἄγχιστα σὺν Ἥρᾳ·
τίεται δ' αἰολόμητις
θεὸς ἔργοις ἐπὶ σεμνοῖς.
5 *μετάκοινοι δὲ φίλᾳ ματρὶ πάρεισιν*
Πόθος ᾇ τ' οὐδὲν ἄπαρνον
τελέθει θέλκτορι Πειθοῖ.
δέδοται δ' Ἁρμονίᾳ μοῖρ' Ἀφροδίτας
ψεδυρὰ τρίβοι τ' ἐρώτων.

Heliad. fr. 71 Herm.

ἔνθ'
ἐπὶ δυσμαῖσι τεοῦ πατρὸς Ἡφαιστοτευχὲς
δέπας, ἐν τῷ διαβάλλει
πολὺν οἰδματόεντ' ἀμφίδρομον
5 *πόρον εἰς μελανίππου*
προφυγὼν ἱερᾶς νυκτὸς ἀμολγόν.

Septem 720—726 = 727—733.

πέφρικα τὰν ὠλεσίοικον
θεόν, οὐ θεοῖς ὁμοίαν,

Pers. 93. V. 2 braucht das handschriftliche *εὐπετέος* nicht in *εὐπετοῦς* oder *εὐπετῶς* verändert zu werden, die aufgelöste Form ist absichtlich gewählt, um die Schnelligkeit des Sprunges, wovon der Inhalt redet, durch die Raschheit des Rhythmus darzustellen. Seidler hat hier zuerst die strophische Responsion erkannt. S. Weil in der grösseren Ausgabe und Oberdick zu dieser Stelle. Die Eurhythmie ist augenfällig.

Suppl. 1018. Dimeter und Trimeter zu einer palinodischen Periode verbunden: 2 2 3 2 2 3 2 2.

δ' 93—96 = 97—100.

⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ ⏗ ⏖ ⏑ ⏑ — —

Suppl. Exod. α' 1018—1025 = 1026—1034.

⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ — — ⏑ — ⏑
5 ⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ ⏑ — ⏑ — —

β' 1035—1043 = 1044—1052.

⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ ⏑ — ⏑ — —

Heliad. fr. 71 Herm.

⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ ⏗ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —

Septem 720—726 = 727—733.

⏑ ⏗ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏒
⏑ ⏑ ⏗ ⏑ — ⏑ — —

Suppl. 1035. Die vier ersten Reihen bilden eine distichische, die folgenden eine palinodische Periode, beide durch grössere Inter-tion von einander getrennt, ein Anaklomenos schliesst als Epodikon Strophe: 3 3 2 2 | 3 2 2 3 | 'Επ.

Heliad. fr. 71. Die vier letzten Reihen bilden eine distichische ode; der dem vorausgehenden Verse eurhythmisch respondirende Vers is auf die Schlusssilbe ausgefallen.

Sept. 720. Auf vier Dimeter folgt ein katalektischer Trimeter. Als dikon und Epodikon stehen logaödische Reihen.

παναλαθῆ, κακόμαντιν,
πατρὸς εὐκταίαν Ἐρινὺν
5 τελέσαι τὰς περιθύμους
κατάρας Οἰδιπόδα βλαψίφρονος.
παιδολέτωρ δ' ἔρις ἅδ' ὀτρύνει.

Prometh. 397—405 = 406—414.

στένω σε τᾶς οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ,
δακρυσίστακτον δ' ἀπ' ὄσσων ῥαδινῶν λειβομένα ῥέος παρειὰν
νοτίοις ἔτεγξε παγαῖς· ἀμέγαρτα γὰρ τάδε Ζεὺς
ἰδίοις νόμοις κρατύνων ὑπερήφανον θεοῖς τοῖς πάρος ἐνδείκνυσιν αἰχμ.

Choephor. 323—331 = 354—362.

τέκνον, φρόνημα τοῦ θανόντος οὐ δαμάζει
πυρὸς μαλερὰ γνάθος, φαίνει δ' ὕστερον ὀργάς·
ὀτοτύζεται δ' ὁ θνήσκων, | ἀναφαίνεται δ' ὁ βλάπτων
πατέρων τε καὶ τεκόντων | γόος ἔνδικος ματεύει
5 τὸ πᾶν ἀμφιλαφὴς ταραχθείς.

Oed. tyr. 483—497 = 498—512. ant.

ἀλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὅ τ' Ἀπόλ|λων ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν
εἰδότες· ἀνδρῶν δ' ὅτι μάν|τις πλέον ἢ 'γὼ φέρεται,
κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής· | σοφίᾳ δ' ἂν σοφίαν
παραμείψειεν ἀνήρ.
5 ἀλλ' οὔποτ' ἔγωγ' ἄν, πρὶν ἴδοιμ' ὀρ|θὸν ἔπος, μεμφομένων ἂν
καταφαίην.
φανερὰ γὰρ ἐπ' αὐτῷ πτερόεσσ' ἦλθε κόρα
ποτὲ καὶ σοφὸς ὤφθη
βασάνῳ θ' ἁδύπολις· τῷ ἀπ' ἐμᾶς
φρενὸς οὔποτ' ὀφλήσει κακίαν.

Eurip. Hiket. Parod. α' 42—47 = 48—54.

ἱκετεύω σε γεραιὰ
γεραιῶν ἐκ στομάτων, πρὸς γόνυ πίπτουσα τὸ σόν·
ἄνα μοι τέκνα λῦσαι
φθιμένων νεκύων, οἳ καταλείπουσι μέλη
5 θανάτῳ λυσιμελεῖ θηρσὶν ὀρείοισι βοράν.

β' 55—62 = 63—70.

ἔτεκες καὶ σύ ποτ', ὦ πότνια, κοῦρον φίλα ποιησαμένα λέκτρα πόσει
μέτα νυν δὸς ἐμοὶ σᾶς διανοίας,

Oed. tyr. 483. Die Strophe beginnt mit zwei gleichen choriambischen Versen. Die ionischen Reihen, von denen v. 5 6. 7 mit ein sechszeitigen Anapäst beginnen und v. 5 eine contrahirte Thesis enth. haben folgende eurhythmische Composition:

2 2 2 3 3 | 2 2 2 3 3

⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ — — ⏑ — —
5 ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —

Prometh. 397—405 = 406—414.

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑́ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — — ⏑ — —

Choephor. 323—331 = 354—362.

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — — —́ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ — —

Oed. tyr. 483—497 = 498—512.

— ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
— ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —́
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —

⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —

Eurip. Hiket. α′ 42—47 = 48—54.

⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —́
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —

β′ 55—62 = 63—70.

⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —

Strophe besteht aus lauter *πόδες ἑξάσημοι ἐν γένει διπλασίωνι*. Ueber Verwandtschaftsverhältniss der Ionici und Choriamben s. oben. Ein twechsel im strengen Sinne findet also in der Strophe nicht statt.

Hiket. 55. Die erste Periode v. 1—3 besteht aus vier Trimetern mit m katalektischen Dimeter als Epodikon, die zweite (4—6) aus zwei ıetern und zwei Dimetern.

μετάδος δ', ὅσσον ἐπαλγῶ μελέα τῶν φθιμένων οὓς ἔτεκον·
παράπεισον δὲ τὸ σόν, λισσόμεθ' ἐλθεῖν
5 τέκνον Ἰσμηνὸν ἐμάν τ' εἰς χέρα θεῖναι
νεκύων θαλερὸν σῶμα ταλαίνας ἀτάφων.

Bacchae Parod. α' 64—67 = 68—71.

Ἀσίας ἀπὸ γαίας
ἱερὸν Τμῶλον ἀμείψασα θοάζω Βρομίῳ
πόνον ἡδὺν κάματόν τ' εὐκάματον, Βάκχιον εὐαζομένα.

β' 72—87 = 88—104.

ὦ μάκαρ, ὅστις εὐδαίμων τελετὰς θεῶν εἰδὼς βιοτὰν ἁγιστεύει
καὶ θιασεύεται ψυχὰν, ἐν ὄρεσσι βακχεύων ὁσίοις καθαρμοῖσιν·
τά τε ματρὸς μεγάλας ὄργια Κυβέλας θεμιτεύων
ἀνὰ θύρσον τε τινάσσων
5 κατὰ κισσῷ στεφανωθεὶς Διόνυσον θεραπεύει.
ἴτε Βάκχαι, ἴτε Βάκχαι,
Βρόμιον παῖδα θεὸν θεοῦ Διόνυσον κατάγουσαι
Φρυγίων ἐξ ὀρέων Ἑλλάδος εἰς
εὐρυχόρους ἀγυιάς, τὸν Βρόμιον.

Bacchae 370—384 = 385—399.

Ὁσία πότνα θεῶν, Ὁσία δ' ἃ κατὰ γᾶν χρυσέαν πτέρυγα φέρει,
τάδε Πενθέως ἀΐεις; ἀΐεις οὐχ ὁσίαν
ὕβριν εἰς τὸν Βρόμιον, τὸν | Σεμέλας τὸν παρὰ καλλιστεφάνοις εὐ-
συναις δαίμονα πρῶτον
μακάρων; ὃς τάδ' ἔχει, θιασεύειν τε χοροῖς μετά τ' αὐλοῦ γελάσ-
5 αι ἀποπαῦσαί τε μερίμνας, ὁπόταν βότρυος ἔλθῃ
γάνος ἐν δαιτὶ θεῶν, κισσοφόροις δ' ἐν θαλίαις ἀνδράσι κρατὴρ ὕπνον
ἀμφιβάλλῃ.

Bacchae Stasim. α' 519—537 = 538—555. ἀντ.

οἵαν οἵαν ὀργὰν ἀναφαίνει χθόνιον
γένος ἐκφύς τε δράκοντός ποτε Πενθεύς, ὃν Ἐχίων ἐφύτευσε χθόνιος,
ἀγριωπὸν τέρας, οὐ φῶτα βρότειον, φόνιον δ' ὥστε γίγαντ' ἀντί-
παλον θεοῖς,
ὃς ἐμὲ βρόχοισι τὰν τοῦ Βρομίου τάχα ξυνάψει·

Bacchae 64. Vier Dimeter mit einem Trimeter als Schluss. A[ntis]tistr. 3 scheint ὁσιούσθω statt ἐξοσιούσθω und v. 4 mit Nauck κελαδῶ st[att] der Glosse ὑμνήσω gelesen werden zu müssen.

Bacchae 72. Auf acht ionische Dimeter folgt als Abschluss ein T[ri]meter. — Den Ionici gehen als Proodikon zwei metrisch gleiche logaödisc[he] Verse voraus, wovon ein jeder aus zwei Tripodieen und einer Tetrapo[die] mit irrationaler Thesis besteht (keine Dochmien). Ebenso bildet ein log[aö]discher Vers das Epodikon.

Bacchae 370. Die Strophe besteht aus zwei gleichen Period[en]

§

⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ —
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —
5 ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —
⏑⏑ —́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ —

Bacchae Parod. α′ 64—67=68—71.

⏑⏑ —́ ⏑⏑ — —
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ —
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —

β′ 72—87=88—104.

—́ ⏑⏑ — ⏑ — — —́ ⏑⏑ — ⏑ — — —́ ⏑⏑ — ⏑ — α —
—́ ⏑⏑ — ⏑ — — —́ ⏑⏑ — ⏑ — — —́ ⏑⏑ — ⏑ — α —
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ ⏖́ — ⏑⏑ — —
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — —
5 ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — —
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — —
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — —
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑ — — — ⏑⏑ —

Bacchae 370—384=385—399.

⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏕ ⏑⏑ ⏑
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ —
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ — ⏖ — — ⏑⏑ — —

⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ —
5 ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ ⏖ ⏑⏑ — —
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — ⏑ — —

Bacchae Stasim. α′ 519—537=538—555. ἀντ.

⏖ —́ — ⏖ — — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ —
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ ⏖ ⏑⏑ ⏑
⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —́ ⏖ ⏑⏑ — —

⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —

ovon eine jede drei Verse enthält. In beiden enthält der erste Vers drei atalektische Dimeter, der zweite zwei Dimeter, das einemal katalektisch, as anderemal akatalektisch; der dritte Vers einer jeden Periode besteht us zwei Dimetern und einem schliessenden Trimeter, der als Schlussvers er ganzen Strophe in eine Anaklasis ausgeht, cf. Bacch. 537.

Bacchae 519. Vier Verse von je drei Dimetern umschliessen zwei erse von je zwei Dimetern. Voran geht ein in der Strophe nur lückenaft erhaltener katalektischer Vers von zwei Dimetern, ein Trimeter mit iner Anaklasis bildet das Epodikon.

5 τὸν ἐμὸν δ' ἐντὸς ἔχει δώματος ἤδη θιασώταν
σκοτίαισι κρυπτὸν εἱρκταῖς. ἐσορᾷς τάδ', ὦ Διὸς παῖ Διόνυσε, σοὺς
προφήτας
ἐν ἁμίλλαισιν ἀνάγκας; μόλε, χρυσῶπα τινάσσων, ἄνα θύρσον κατ'
Ὄλυμπον·
φονίου δ' ἀνδρὸς ὕβριν κατάσχες.

β' ἐπῳδ. 556—575.

πόθι Νύσας ἄρα τᾶς θηροτρόφου θυρσοφορεῖς
θιάσους, ὦ Διόνυσ', ἢ κορυφαῖς Κωρυκίαις;
τάχα δ' ἐν ταῖς πολυδένδρεσσιν Ὀλύμπου
θαλάμοις, ἔνθα ποτ' Ὀρφεὺς κιθαρίζων
5 σύναγεν δένδρεα Μούσαις, σύναγεν θῆρας ἀγρώτας. μάκαρ ὦ Πιερία.
σέβεταί σ' Εὔιος, ἥξει τε χορεύσων ἅμα βακχεύμασι, τόν τ' ὠκυρόαν
διαβὰς Ἀξιὸν εἱλισσομένας Μαινάδας ἄξει,
Λυδίαν τε, τὸν εὐδαιμονίας [βροτοῖς] ὀλβοδόταν
πατέρα τε, τὸν ἔκλυον εὔιππον χώραν
10 ὕδασιν καλλίστοισι λιπαίνειν.

Cyclops 495—502 = 503 ff. = 511 ff.

μάκαρ ὅστις εὐιάζει βοτρύων φίλαισι πηγαῖς
ἐπὶ κῶμον ἐκπετασθεὶς, φίλον ἄνδρ' ὑπαγκαλίζων,
ἐπὶ δεμνίοισί τ' ἄνθος χλιδανῆς ἔχων ἑταίρας
μυρόχριστος λιπαρὸν βόστρυχον, αὐδᾷ δέ· θύραν τίς οἴξει μοι.

Ran. 324—336 = 340—353.

Ἴακχ' ὦ
πολυτίμοις ἐν ἕδραις ἐνθάδε ναίων,
Ἴακχ', ὦ Ἴακχε,
ἐλθὲ τόνδ' ἀνὰ λειμῶνα χορεύσων
5 ὁσίους ἐς θιασώτας,
πολύκαρπον μὲν τινάσσων
περὶ κρατὶ σῷ βρύοντα
στέφανον μύρτων· θρασεῖ δ' ἐγκατακρούων
ποδὶ τὰν ἀκόλαστον
10 φιλοπαίγμονα τιμάν,
χαρίτων πλεῖστον ἔχουσαν μέρος, ἁγνάν, ὁσίοις
μετὰ μύσταισι χορείαν.

Bacchae 556. Die Verbindung der Reihen und Verse ist:

22 33 222 222 22 33

In v. 8 ist βροτοῖς jedenfalls eine Interpolation. In den beiden Schlussversen steigert sich die Stimmung zur höchsten Erregtheit, die phrygischen Flöten entfalten ihren ganzen orgiastischen Charakter und im Rhythmus treffen alle Kunstmittel der Auflösung, Zusammenziehung und vierzeitiger

5 ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —

⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —

⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —

β′ ἐπῳδ. 556—575.

⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
5 ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ — — ⏕ — —
10 ⏑ ⏑ —́ — ⏕ — ⏑ ⏑ — —

Cyclops 495–502=503 ff.=511 ff.

⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓ —

Ran. 324–336=340–353.

⏑ —́ —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑ —́ — , ⏑ —́ ⏓
— ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
5 ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — —
10 ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —

[D]ehnung zusammen, um den Ausgang so effectvoll und ekstatisch als mög[li]ch zu machen.

Cyclops 495. Sechs Anaklomenoi mit einem ionischen Trimeter, [a]ls Epodikon eine logaödische Reihe, vgl. Bacch. 72, 1. 2.

Ran. 324. Die Verse 1 und 3 stehen als Iakchosanrufungen isolirt.

Erfinder angesehen werden, vielmehr war jenes Maass schon lange vorher in den magodischen Volksgesängen gebraucht und steht hier seinem Ursprunge nach ebenso wie das Ionicum a minore mit dem Dionysosculte in dem innigsten Zusammenhange. Der Ionicus a maiore steht zum Ionicus a minore in demselben Verhältniss wie der Trochäus zum Iambus; er unterscheidet sich von ihm bloss durch den Mangel der Anakrusis, während er in allem Uebrigen fast durchweg mit demselben übereinkommt. Seinem ethischen Grundcharakter nach erscheint er daher wie der Ionicus a minore als ein weichlicher und schlaffer Rhythmus, aber bei dem Mangel der Anakrusis fehlt ihm das Pathos und der orgiastische Schwung, der den Ionicus a minore auszeichnet, dagegen erhält er durch zahlreichere Auflösungen eine muntere Beweglichkeit und Geschmeidigkeit, während durch die gehäufte Anaklasis der Charakter der Unstetigkeit noch stärker hervortritt. Ein solches Maass war für die lascive Phlyakographie im höchsten Grade geeignet, die wie die ionischen Bacchuslieder einen weichlichen Rhythmus verlangte, aber bei ihrer schwunglosen Stimmung die schwungvolle Anakrusis nicht gebrauchen konnte. Die neuere Ansicht hält die Sotadeen gewöhnlich für ein hartes und der Prosa sich annäherndes Maass, das nicht als streng rhythmisch gelten könne, allein dies beruht auf einer mangelhaften Anschauung der rhythmischen Verhältnisse*). So wenig der

τύμπανα ἔχει καὶ κύμβαλα καὶ πάντα τὰ περὶ αὐτὸν ἐνδύματα γυναικεῖα· σχινίζεται δὲ καὶ πάντα ποιεῖ τὰ ἔξω κόσμου ὑποκρινόμενος ποτὲ μὲν γυναῖκας καὶ μοιχοὺς καὶ μαστροπούς, ποτὲ δὲ ἄνδρα μεθύοντα καὶ ἐπίκωμον παραγενόμενον πρὸς τὴν ἐρωμένην. Der Zusammenhang der Sotadeenpoesie mit den Lysioden geht unzweifelhaft aus den Worten Strabos: οὗτοι μὲν ἐν ψιλῷ λόγῳ, μετὰ μέλους δὲ Λύσις und aus der Darstellung des Athenaeus hervor, der an die Magodie den ἰωνικὸς λόγος anschliesst und dann beiden die Hilarodie entgegenstellt. Es ist zwar nirgends direct gesagt, dass sich auch die Lysioden des Ionicus a minore bedient haben, aber der ganze Zusammenhang zeigt, dass sich Sotades desselben Metrums für den blossen λόγος (λέξις) bediente, welches bei seinen Vorgängern, den Lysioden ein melisches Metrum war, wie auch die κρόταλα und τύμπανα, die ἐνδύματα γυναικεῖα und das σχινίζεσθαι auf einen ionischen Rhythmus hinweist. — Die metrische Tradition über das Ionicum a maiore Hephaest. 35 (Isaak Monach. 1[illegible] Draco 166); Tricha 289; Mar. Vict. 2535; Atil. Fort. 2694; Plotius [illegible] Maur. 2009. 2866; Diomed. 505; Serv. 1823. Vgl [illegible]

*) Worauf sol[illegible] W[illegible] beruht, wenn die a maiore [illegible]



graphie bezeichnet. Am ausgelassensten war der Vortrag des agoden, der in possenhafter Vermummung auftrat und seine scönen Lieder von den dem Dionysos- und Kybele-Culte eigenümlichen Pauken und Cymbeln und von lysiodischen Flöten gleiten liess. Die Hilarodie scheint einen etwas anständigeren on angeschlagen zu haben, wie sowohl aus dem kitharodischen ortrage als aus dem ausdrücklichen Zeugnisse des Aristoxenus ervorgeht*); deshalb konnte sie sich in Tarent, einer Hauptätte des dionysischen Cultus, dramatisch gestalten und zur hinthonischen Hilarotragödie veredeln, die sich indess bei ihrer orwiegend parodischen Richtung des phlyakographischen Charakers nicht ganz entäusserte**). An jene Spielarten dionysischer oesie, die Hilarodie und Magodie, schliesst sich die mit dem amen *Ἰωνικὸς λόγος* (*κιναιδολόγος*) bezeichnete Dichtungsart n, welche in der Zeit der ersten Ptolemäer an Sotades von laronea, Alexander Aetolus, Pyrrhus von Milet, Theodoros, imocharidas, Xenarchus und Alexas zahlreiche Vertreter fand***). en Inhalt bilden wie bei der Magodie und Hilarodie obscöne ossen (*φλύακες καὶ κιναιδοί*), aber der Vortrag ist kein meliher mehr, sondern die *ἰωνικοὶ λόγοι* (auch *ἰωνικὰ ᾄσματα* oder *ιήματα* genannt, Athen. 7, 293a. 14, 620) sind für die Declaation, vielleicht oft nur für die Lectüre geschrieben und en deshalb werden sie *λόγοι* genannt. Der Name *ἰωνικὸς* beichnet nicht bloss den ionischen Dialect, sondern auch den hythmus; das Metrum war nämlich das Ionicum a maiore, elches von dem hauptsächlichsten Vertreter dieser Poesie auch *tadeum* genannt wird†). Doch darf darum Sotades nicht als

*) Athen. 14, 620e. 621c. 4, 182c.

**) Suid. s. v. *Ῥίνθων*.

***) Suid. s. v. *Σωτάδης* und *φλύακες*. Athen. 14, 620e.

†) Strabo 14, 648: *ἦρξε δὲ Σωτάδης μὲν πρῶτος τοῦ κιναιδολογεῖν, ειτα Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλός· ἀλλ' οὗτοι μὲν ἐν ψιλῷ λόγῳ, μετὰ μέλους Λύσις καὶ ἔτι πρότερος τούτου ὁ Σῖμος.* Aristid. 32: *ῥυθμὸς δὲ καθ' τὸν μὲν νοεῖται ἐπὶ ψιλῆς ὀρχήσεως, μετὰ δὲ μέλους ἐν κώλοις, μετὰ λέξεως μόνης ἐπὶ τῶν ποιημάτων μετὰ πεπλασμένης ὑποκρίσεως, οἷον ν Σωτάδου καί τινων τοιούτων.* In diesen Stellen scheint ausdrücklich get, dass die Sotadeen weder musikalisch noch mimisch vorgetragen wurden, r so, dass man sich die Mimik hinzudenken musste (*μετὰ πεπλασμένης ικρίσεως*), ebenso wie in den Halieis und anderen Theokriteischen Gedichten. se *πεπλασμένη ὑπόκρισις* ist eine Fortsetzung des Vortrages in der godischen Poesie, wo neben der Flöten- und Cymbelnmusik die Hypokritik grosse Rolle gespielt hatte, Athen. 14, 621c: *ὁ δὲ μαγῳδὸς καλούμενος*

Erfinder angesehen werden, vielmehr war jenes Maass schon lange vorher in den magodischen Volksgesängen gebraucht und steht hier seinem Ursprunge nach ebenso wie das Ionicum a minore mit dem Dionysosculte in dem innigsten Zusammenhange. Der Ionicus a maiore steht zum Ionicus a minore in demselben Verhältniss wie der Trochäus zum Iambus; er unterscheidet sich von ihm bloss durch den Mangel der Anakrusis, während er in allem Uebrigen fast durchweg mit demselben übereinkommt. Seinem ethischen Grundcharakter nach erscheint er daher wie der Ionicus a minore als ein weichlicher und schlaffer Rhythmus, aber bei dem Mangel der Anakrusis fehlt ihm das Pathos und der orgiastische Schwung, der den Ionicus a minore auszeichnet, dagegen erhält er durch zahlreichere Auflösungen eine muntere Beweglichkeit und Geschmeidigkeit, während durch die gehäufte Anaklasis der Charakter der Unstetigkeit noch stärker hervortritt. Ein solches Maass war für die lascive Phlyakographie im höchsten Grade geeignet, die wie die ionischen Bacchuslieder einen weichlichen Rhythmus verlangte, aber bei ihrer schwunglosen Stimmung die schwungvolle Anakrusis nicht gebrauchen konnte. Die neuere Ansicht hält die Sotadeen gewöhnlich für ein hartes und der Prosa sich annäherndes Maass, das nicht als streng rhythmisch gelten könne, allein dies beruht auf einer mangelhaften Anschauung der rhythmischen Verhältnisse*). So wenig die

τύμπανα ἔχει καὶ κύμβαλα καὶ πάντα τα περὶ αὐτὸν ἐνδύματα γυναικεῖα· σχινίζεται δὲ καὶ πάντα ποιεῖ τὰ ἔξω κόσμου ὑποκρινόμενος ποτὲ μὲν γυναῖκας καὶ μοιχοὺς καὶ μαστροπούς, ποτὲ δὲ ἄνδρα μεθύοντα καὶ ἐπίκωμον παραγενόμενον πρὸς τὴν ἐρωμένην. Der Zusammenhang der Sotadeenpoesie mit den Lysioden geht unzweifelhaft aus den Worten Strabos: οὗτοι μὲν ἐν ψιλῷ λόγῳ, μετὰ μέλους δὲ Λύσις und aus der Darstellung des Athenaeus hervor, der an die Magodie den ἰωνικὸς λόγος anschliesst und dann beiden die Hilarodie entgegenstellt. Es ist zwar nirgends direct gesagt, dass sich auch die Lysioden des Ionicus a minore bedient haben, aber der ganze Zusammenhang zeigt, dass sich Sotades desselben Metrums für den blossen λόγος (λέξις) bediente, welches bei seinen Vorgängern, den Lysioden ein melisches Metrum war, wie auch die κύμβαλα und τύμπανα, die ἐνδύματα γυναικεῖα und das σχινίζεσθαι auf einen ionischen Rhythmus hinweist. — Die metrische Tradition über das Ionicum a maiore Hephaest. 35 (Isaak Monach. 190 = Ps. Draco 166); Tricha 289; Mar. Vict. 2535; Atil. Fort. 2694; Plotius 2658; Terent. Maur. 2009. 2866; Diomed. 505; Serv. 1823. Vgl. § 40.

*) Worauf soll denn die Weichheit der Ionici a minore beruhen, wenn die a maiore hart sind? Etwa auf der doppelten Anakrusis? Denn

ochäus gegenüber dem Iambus als hart erscheinen kann, ebenso
enig kann dies von dem Ionicus a maiore gegenüber dem a
inore gelten und in der That werden beide Ionici als *molles*
id *prolixi* bezeichnet*). Die Ionici a maiore sind vielmehr ein

er macht den Rhythmus nicht weicher, sondern schwungvoller und er-
gter (Aristid. 99). Und worin soll die Härte des Ionicus a maiore be-
hen? Etwa in der Anaklasis? Diese trägt vielmehr gerade wie in den
nici a minore zur Erhöhung des ἦθος μαλακὸν bei und macht die
kenden Ionici noch weichlicher als die steigenden. Auch die Zusammen-
hung und Auflösung macht den Rhythmus weder härter noch weicher,
ndern nur ruhiger oder erregter. Endlich stören auch die Ionico-Epi-
ten, die ebenfalls beiden Ionici gemeinschaftlich und in den a maiore
oss häufiger sind, den Rhythmus keineswegs, sondern dienen nur dazu,
Taktformen mannichfaltiger zu machen. Ein ganz wunderlicher Begriff
der vermeintliche Zusammenstoss zweier Arsen im Ionicus a maiore.
e beiden Längen dieses Fusses haben dieselbe Natur und Bedeutung
e im Ionicus a minore; beide Längen zusammen bilden nur eine einzige
sis gleich den beiden Kürzen des Tribrachys, und ihnen gegenüber
chen die beiden Kürzen des Ionicus nur eine einzige Thesis aus; dies
ht nach der rhythmischen Tradition der Alten fest. — Mit Rhythmen,
sich der Prosa annähern, hat der Ionicus a maiore nichts zu thun;
muss vielmehr im strengsten Sinne als errhythmisch bezeichnet werden
uintil. 9, 4, 77; vgl. Lachmann ind. lect. Berol. hib. 1849. 50). Die Alten
ben keinen zweiten Rhythmus, der so wie der Ionicus a maiore durch
osse Mannichfaltigkeit und Leichtigkeit der Formen der modernen Rhyth-
ik nahe tritt. Die Grundform des Fusses — — ◡ ◡ entspricht einem
odernen Dreivierteltakt, dessen drittes Viertel in zwei Achtel zerfällt ist;
it aufgelösten Längen ist er einem Dreivierteltakte analog, dessen erstes
ler zweites Viertel je aus zwei Achteln besteht. Hält man diese Analogie
st, die durch die Nachrichten der alten Rhythmiker geboten wird, so
ird man den Ionicus ebenso wenig wie jene Dreivierteltakte ein hartes
laass nennen können. Auch die Formen mit Trochäus disemos wie — — — ◡
nd völlig rhythmisch. Das Einzige, was dem modernen rhythmischen
efühle fremd erscheinen könnte, ist die Anaklasis durch die eingemischten
itrochäen (die Verbindung von $\frac{3}{4}$- mit $\frac{6}{8}$-Takten), aber auch hierfür bietet
lbst die Rhythmik der Neueren Analogieen.

*) Die vermeintliche Härte des Ionicus a maiore wird schon durch
e Nachrichten der Alten widerlegt, die nicht bloss den beiden Ionici
n Charakter der Weichheit und Weichlichkeit beilegen, sondern den-
lben vorzugsweise am Ionicus a maiore hervorheben. Vgl. ausser den
en angeführten Stellen Demetr. elocut. 189: σύνθεσις... ἐοικυῖα τοῖς
κλασμένοις καὶ τοῖς ἀσέμνοις μέτροις, οἷα μάλιστα τὰ Σωτάδεια διὰ τὸ
λακώτερον; Anon. Ambros. ed. Studemund Anecd. Var. I 228. Auch
r Name Περσικὸς scheint sich auf die Weichlichkeit zu beziehen, Choero-
scus Exeges. in Hephaest. 61, schol. Hephaest. B 135.

recht weicher und bei allem Taktwechsel **lässig-behaglicher** und bequemer Rhythmus, ein Maass von moderner **Eleganz**, das in schlüpfriger, ungenirter Laune hinfliesst und von der **Anaklasis** abgesehen unter allen griechischen Metren den **specifisch modernen** Taktverhältnissen sehr nahe steht. Der Ἰωνικὸς λόγος ist zwar eine Poesie der Lascivität, aber er kleidet sich in spielende und gefällige Formen, er predigt Lebensweisheit und kennt das Gute, aber unfähig es auszuüben gefällt er sich wohl in seiner Blasirtheit und in der Darstellung des Lasters, das er ohne sittliche Entrüstung mit lachendem Munde verspottet. Diese Art der Poesie ist immer reich an Gnomen und dies mag ein Grund sein, weswegen der Sotadeus frühzeitig im römischen Lehrgedichte Eingang fand. Der klassischen Zeit der Hellenen war schon der anakrusische Ionicus zu weich und unkräftig, um so mehr aber verschmähte sie den Ionicus a maiore; erst die Zeit des Verfalls, die fast aller σεμνότης bar war, konnte ein Maass mit Vorliebe pflegen, dessen leichtfertiger Charakter der treue Spiegel ihres eigenen war.

Die Composition der sotadeischen Gedichte ist stichisch: zwei Dipodieen sind zu einem katalektisch auslautenden Vers vereint, der sich in seiner einfachsten Form von dem Tetrameter ionicus a minore nur durch die fehlende Anakrusis unterscheidet:

tetram. ionicus a min.
tetr. ion. a mai., Sotadeus.

Die metrischen und rhythmischen Variationen dieser einfachen Grundform sind im Wesentlichen dieselben wie die des Ionicus a minore, doch sind sie bei weitem häufiger gebraucht.

1. Auflösung und Zusammenziehung. In jedem der drei ersten Füsse kann eine der beiden Längen aufgelöst werden, beide Längen zugleich aber nur im ersten Fusse. Viel seltener geht der Ionicus durch Contraction der beiden Kürzen in den Molossus über, der nur im zweiten Fusse vorkommt, Heph. 36.

Im zweiten Fusse kann sich die Contraction zugleich mit Auflösung der ersten Länge verbinden (◡◡ — —); mit Auflösung der zweiten Länge verbunden lässt sie sich nur in den Nachahmungen der Römer nachweisen.

⏑́ — ⏑ ⏑ reiner Ionicus.

⏑́⏑ — ⏑ ⏑ }
⏑́ ⏑⏑ ⏑ ⏑ } Auflösung.
⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ }

⏑́ — — Zusammenziehung.

⏑́⏑ — — }
(⏑́ ⏑⏑ —) } Auflösung und Zusammenziehung verbunden.

Beispiele der Auflösung nach der Fragmentensammlung bei rmann, elem. p. 445 ff.:

1. ἔνθ' οἱ μὲν ἐπ' ἄκραισι πυ|ραῖς νέκυες ἔκειντο.
5. τίνα τῶν παλαιῶν ἱστορι|ῶν θέλετ' ἐσακοῦσαι;
13. νόμος ἐστὶ θεός· τοῦτον ἀ|εὶ πάντοτε τίμα.
20. ὑγιαίνειν εὔχου τοῖς | θεοῖς, ἐφ' ὅσον ἔχεις ζῆν.
85. πόδα γόνυ κοτύλην, ἀστραγά|λους, ἰσχία, μηρούς.

el seltener sind die rein ionischen Sotadeen:

75. τὰν θηροφόνον λογχίδ'· ἐ|πεί μοι νόος ἄλλᾳ.
80. οὐδ' ὠμὰ λακιστὰ κρέα | σιτούμεθα ταύρων.

2. Zulassung des Trochaios disemos. Wie im Ionicus minore, so kann auch im Sotadeus an Stelle der beiden Kürzen ı Trochäus eintreten:

⏑ ⏑ | ⏑́ — ⏑ ⏑ | ⏑́ —
⏑ ⏑ | ⏑́ — — ⏑ | ⏑́ —
| ⏑́ — — ⏑ | ⏑́ — ⏑ ⏑ |.

ɔch wird im Ionicus a maiore diese Freiheit auch auf die ıe der beiden Längen ausgedehnt, wobei alsdann die Thesis ntrahirt wird. So entstehen durch Zulassung des Trochäus ei Formen:

⏑́ — ⏑⏑
a. ⏑́ ⏑ — —
b. ⏑́ — ⏑ —
c. ⏑́⏑ — — ⏑

18. σοὶ τοῦτο γενέσθω φίλον | , τὸ σὲ μηδὲν ἀτακτεῖν.

16. παρατήρει τὰ πάντων καλὰ | , καὶ ταῦτα σὺ μιμοῦ.

Die Substitution des Trochäus disemos erklärt sich daraus, ss die Ionici a maiore ursprünglich ein melisches Maass waren. ɔenso kann auch im päonischen Maass der Trochäus die Stelle ıer Länge oder zweier Kürzen vertreten, so dass sogar der .on mit dem Ditrochäus antistrophisch respondiren kann. Dieser trochäus heisst bei den Rhythmikern *κρητικός*, sein erster ochäus enthält drei, sein zweiter nur zwei Moren, da die ınge desselben ein *χρόνος ἄλογος* von $1\frac{1}{2}$ Moren, die Thesis

ein *βραχέος βραχύτερος* von ½ More ist. Eben dieser Troch disemos ist es auch, der in jenen drei Formen des Ionicus (a. b erscheint. S. unten Viertes Buch: Päonen.

3. Anaklasis. Während durch die Zulassung des Troch disemos der Rhythmus nicht gestört wird, bringt die Substitut des Ditrochäus an Stelle des Ionicus a maiore einen Rhythm oder Taktwechsel hervor. Auch diese Eigenthümlichkeit ist beiden ionischen Geschlechtern gemeinsam, aber in den Io a maiore am häufigsten. In der ersten Reihe des Sotad kann der Ditrochäus entweder im ersten oder im zweiten o in beiden Füssen zugleich stehen, in der zweiten Reihe k er natürlich nur im ersten Fusse vorkommen; einschliesslich aus reinen Ionici bestehenden Formen erscheint daher die e Reihe in einem vierfachen, die zweite in einem zweifac Rhythmus, durch deren Combination sich im Ganzen acht rhy mische Schemata des Sotadeus ergeben (das siebente ist ni nachzuweisen):

1 ′ ◡ ◡ ◡ ◡ | 2 ′ ◡ ◡ ◡ ◡ |
3 ′ ◡ ◡ ◡ | 4 ′ ◡ ◡ |
5 ′ ◡ ◡ | 6 ′ ◡ |
7 ′ ◡ | 8 ′ |

Die vier ersten dieser Formen haben in den vier Formen Tetrameter Ionicus a minore ihre durchgängige Analogie:

Die erste Form, von welcher wir bereits oben Beispiele gegeben, besteht in der Verbindung zweier ionischer Dimeter:

Die zweite Form entspricht der Verbindung eines ionisch Dimeter a minore und eines Anaklomenos:

4. ἥβην τ' ἐρατὴν καὶ καλὸν | ἡλίου πρόσωπον.
36. αὐτὸς γὰρ ἐὼν παντογενὴς ὁ πάντα γεννῶν.
7. εἰς οὐχ ὁσίην τρυμαλιὴν τὸ κέντρον ὤθεις.

Mit Auflösungen:

3. Ἑλλάδος ἱερῆς καὶ μυχὸν ἑστίης πατρῴης.
10. ἠλέματον, ὁκοίην ἀροτὴρ γέρων χαλᾷ βοῦς
17. ῥῆσιν δ' ἀγαθὴν ἣν σὺ δεδομένην φύλασσε σαυτῷ.
32. ἂν πλούσιος ᾖς, τοῦτο | χρόνου ἄδηλος ἰσχύς.
38. καὶ γὰρ κατὰ γαῖαν τάγε | κακὰ πέφυκεν αἰεί.

t einem Trochäus disemos:

6 σείων μελίην Πηλιάδα | δεξιὸν κατ' ὦμον.
12. μιμοῦ τὸ καλὸν καὶ μενεῖς | ἐν βροτοῖς ἄριστος.
29. ἂν μακρὰ πτύῃς, φλεγματί|ῳ κρατῇ περισσῷ.
60. ἰσχυρὸς ὑπάρχει, νόσου | πεῖραν εὐλαβεῖται.
67. αὐτάρκεια γὰρ πρὸς πᾶσιν | ἡδονὴ δικαία.

t Auflösung und Trochäus disemos:

43. ὑπὸ τοῦ γεννήτορος κόσ|μου κακῶς παθόντες.
58. δεῖ τὸν φύσει νικώμενον | ἄδικον αὐτὸν εἰπεῖν.

Die dritte Form entspricht der Verbindung eines Anaomenos und eines ionischen Dimeter a minore:

⏑ ⏑ | –́ ⏑ – ⏑ – – ⏑⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ – ⏑ – – ⏕ –́ – ⏑ ⏑ – –

37. οὐ κρίνει δικαίως τὰ κατ' | ἄνθρωπον ἕκαστον.
44. Σωκράτην ὁ κόσμος πεποί|ηκεν σοφὸν εἶναι.
53. τὸν φθόνον λαβεῖν δεῖ μερίδ' | ἢ μῶμον ἔχειν δεῖ.
59. πλούσιός τίς ἐστιν, τὸ μέ|γα πτῶμα φοβεῖται.

it Auflösung:

2. γῆς ἐπὶ ξένης, ὀρφανὰ | τείχεα προλιπόντες.
27. ἴσον ἔχουσιν αὐτῶν αἱ | ψυχαὶ τὸ μεριμνᾶν.
48. Αἰσχύλῳ γράφοντί (τι) ἐπι|πέπτωκε χελώνη.

it Trochaeus disemos und Auflösung 23.

Die vierte Form entspricht der Verbindung zweier Anaomenoi:

⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – – ⏕ –́ ⏑ – ⏑ – –
–́ ⏑ – ⏑ – – ⏕ –́ ⏑ – ⏑ – –

21. τῆς τύχης σκοπεῖν δεῖ τὸ μέ|γιστον ὡς ἔλαττον.
45. καὶ κακῶς ἀνεῖλεν τὸν | Σωκράτην ὁ κόσμος.
55 εὐσεβής τίς ἐστιν, πενί|αν δέδωκεν αὐτῷ.

it Auflösung:

15. οὐ καλῶς βιοῖς, παράμενε | κεὐτυχεῖς τὰ πάντα.

t Trochäus disemos:

22. καὶ τὸ μὴ παρὸν μὴ θέλειν· | οὐδὲ γὰρ σόν ἐστιν.

t Auflösung und Trochäus disemos:

69. ἀνέχεταί τις οὐ μὴ θέλει· | διὸ φέρει γενέσθαι.

Die fünfte Form hat den Ditrochäus an zweiter Stelle:

–́ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ – ⏑ ⏑ – –

28. εἰ καὶ βασιλεὺς πέφυκας, | ὡς θνητὸς ἄκουσον.

5 τὸν ἐμὸν δ' ἐντὸς ἔχει δώματος ἤδη θιασώταν
σκοτίαισι κρυπτὸν εἱρκταῖς. ἐσορᾷς τάδ', ὦ Διὸς παῖ Διόνυσε, σοὺς
προφήτας
ἐν ἁμίλλαισιν ἀνάγκας; μόλε, χρυσῶπα τινάσσων, ἄνα θύρσον κατ'
Ὄλυμπον·
φονίου δ' ἀνδρὸς ὕβριν κατάσχες.

β' ἐπῳδ. 556—575.

πόθι Νύσας ἄρα τᾶς θηροτρόφου θυρσοφορεῖς
θιάσους, ὦ Διόνυσ', ἢ κορυφαῖς Κωρυκίαις;
τάχα δ' ἐν ταῖς πολυδένδρεσσιν Ὀλύμπου
θαλάμοις, ἔνθα ποτ' Ὀρφεὺς κιθαρίζων
5 σύναγεν δένδρεα Μούσαις, σύναγεν θῆρας ἀγρώτας. μάκαρ ὦ Πιερία,
σέβεταί σ' Εὔιος, ἥξει τε χορεύσων ἅμα βακχεύμασι, τόν τ' ὠκυρόαν
διαβὰς Ἀξιὸν εἱλισσομένας Μαινάδας ἄξει,
Λυδίαν τε, τὸν εὐδαιμονίας [βροτοῖς] ὀλβοδόταν
πατέρα τε, τὸν ἔκλυον εὔιππον χώραν
10 ὕδασιν καλλίστοισι λιπαίνειν.

Cyclops 495—502 = 503 ff. = 511 ff.

μάκαρ ὅστις εὐιάζει βοτρύων φίλαισι πηγαῖς
ἐπὶ κῶμον ἐκπετασθείς, φίλον ἄνδρ' ὑπαγκαλίζων,
ἐπὶ δεμνίοισί τ' ἄνθος χλιδανῆς ἔχων ἑταίρας
μυρόχριστος λιπαρὸν βόστρυχον, αὐδᾷ δέ· θύραν τίς οἴξει μοι.

Ran. 324—336 = 340—353.

Ἴακχ' ὦ
πολυτίμοις ἐν ἕδραις ἐνθάδε ναίων,
Ἴακχ', ὦ Ἴακχε,
ἐλθὲ τόνδ' ἀνὰ λειμῶνα χορεύσων
5 ὁσίους ἐς θιασώτας,
πολύκαρπον μὲν τινάσσων
περὶ κρατὶ σῷ βρύοντα
στέφανον μύρτων· θρασεῖ δ' ἐγκατακρούων
ποδὶ τὰν ἀκόλαστον
10 φιλοπαίγμονα τιμάν,
χαρίτων πλεῖστον ἔχουσαν μέρος, ἁγνάν, ὁσίοις
μετὰ μύσταισι χορείαν.

Bacchae 556. Die Verbindung der Reihen und Verse ist:

22 33 222 222 22 33

In v. 8 ist βροτοῖς jedenfalls eine Interpolation. In den beiden Schlussversen steigert sich die Stimmung zur höchsten Erregtheit, die phrygischen Flöten entfalten ihren ganzen orgiastischen C[illegible] d im Rhythmus treffen alle Kunstmittel der Auflösung, Zusamm[illegible] bu[illegible] und vierseitige

5 ⏑⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —
⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —

⏑⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —

⏑⏑ —́ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —

β' ἐπῳδ. 556—575.

⏑⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
5 ⏑⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —
⏑⏑ —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ — — ⏕ — —
10 ⏑⏑ —́ — ⏕ — ⏑ ⏑ — —

Cyclops 495—502=503 ff.=511 ff.

⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — α —

Ran. 324—336=340—353.

⏑ —́ —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑ —́ — , ⏑ —́ ⏑
⏑ —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
5 ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — —
10 ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ — ⏑ ⏑ — —

mung zusammen, um den Ausgang so effectvoll und ekstatisch als mög- zu machen.

Cyclops 495. Sechs Anaklomenoi mit einem ionischen Trimeter, Epodikon eine logaödische Reihe, vgl. Bacch. 72, 1. 2.

Ran. 324. Die Verse 1 und 3 stehen als Iakchosanrufungen isolirt.

anapästischen, trochäischen und iambischen *μέτρα καθαρά*. Am augenscheinlichsten ist der Unterschied in der Behandlung der anapästischen Anakrusis. Das anapästische Kolon eines episynthetischen Metrums wird nämlich als ein sogenanntes *ἀνακαιστικὸν αἰολικόν* behandelt, d. h. es kann sowohl mit der Länge wie mit der einfachen Kürze anlauten.

In den uns überkommenen metrischen Schriften der Alten ist die Lehre von den *μέτρα ἐπισύνθετα* sehr fragmentarisch behandelt. Das Encheiridion Hephästions erwähnt ihrer nur sieben (p. 47—52), die wir hier nach der von ihm angegebenen Eintheilung in Kola aufführen. Es sind fünf dikolische:

α′ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ | — ⏑ — ⏑ — ⏑̄
Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, | χρῆμά τοι γελοῖον.

β′ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ | — ⏑ — ⏑ — ⏑̄
Οὐκ ἔθ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα, | κάρφεται γὰρ ἤδη.

γ′ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏑̆ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
Ἀλλά μ' ὁ λυσιμελὴς, | ὦ 'ταῖρε, δάμναται πόθος.

δ′ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏑ — ⏑ — ⏑, genannt *ἐγκωμιολογικόν*,
Ἦ ῥ' ἔτι Δινομένῃ | τῷ Τυρρακήῳ.

ε′ ⏑̆ — ⏑ — ⏑̆ | — ⏑⏑ — ⏑⏑ —, genannt *ἰαμβέλεγος*,
Πρῶτον μὲν εὔβου|λον Θέμιν οὐρανίαν

und zwei trikolische:

ϛ′ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏑ — ⏑ — ⏑ | — ⏑⏑ — ⏑⏑ —, genannt *Πλατωνικόν*.
Χαῖρε παλαιογόνων | ἀνδρῶν θεατῶν | ξύλλογε παντοσόφων

ζ′ ⏑̆ — ⏑ — ⏑̄ | — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏑̄ — ⏑ — ⏑̆, genannt *Πινδαρικόν*.
Ὃς καὶ τυπεὶς ἁγνῷ πελέκει τέκετο | ξανθὰν Ἀθάναν.

Eine Definition des *μέτρον ἐπισύνθετον* gibt das Hephästioneische Encheiridion nicht und gebraucht überhaupt diesen Terminus technicus nur bei dem unter δ′ angeführten Verse. Wir würden nicht einmal wissen, dass alle sieben Verse zu den *ἐπισύνθετα* gehörten, wenn uns nicht die Scholien zu Hülfe kämen. Der Ausdruck „*ἐπισύνθετον*“ ist zunächst in dem Schol. A p. 206 folgendermaassen erklärt:

> *Ἐπισύνθετον δὲ τὸ ἐκ διαφόρων ποδῶν συγκείμενον ἀσυμφώνων ἀλλήλοις κατὰ τὴν ποσότητα δισυλλάβων καὶ τρισυλλάβων.*

Hiernach sind die Takte, aus welchen das episynthetische Metrum besteht, der Grösse nach verschieden: die einen gehören in die Klasse der zweisilbigen (Trochäen oder Iamben), die anderen in die der dreisilbigen (Daktylen oder Anapästen). Es fehlt hier aber die Angabe, dass sowohl die zweisilbigen wie auch die

isilbigen ein einheitliches Kolon bilden und dass nicht zwei- und
isilbige mit einander in einem und demselben Kolon gemischt
d. Das Letztere geht aus den Hephästioneischen Beispielen
d aus der zweiten Scholienstelle p. 201—202 hervor, in welcher
μέτρα ἐπισύνθετα von den μονοειδῆ (καθαρά), ὁμοιοειδῆ
κτὰ κατὰ συμπάθειαν) und den ἀντιπαθῆ τῆς πρώτης und τῆς
υτέρας ἀντιπαθείας unterschieden und die einzelnen Klassen
r ἐπισύνθετα auf 24 bestimmt werden.

Das Schol. p. 206, welches von den zwei- und dreisilbigen
kten redet, setzt die gewöhnliche Eintheilung der πόδες in
σύλλαβοι, τρισύλλαβοι etc. voraus. Das Schol. p. 201—202 con-
tuirt aus dem sechszeitigen Ionicus, Choriambus und Antispast
d dem dreizeitigen Trochäus und Iambus eine einheitliche
itegorie von πόδες ἑξάσημοι, indem für den Trochäus und
mbus eine dipodische Messung (als Ditrochäus und Diiambus)
rausgesetzt wird. Da die in diesem Scholion überlieferte Classi-
ation der μέτρα „ἐπιπλεκόμενα" die Päonen ausschliesst, so
mmt sie als Grundelemente nur Metra aus τετράσημοι πόδες
)actylica und Anapästica) und aus ἑξάσημοι πόδες (Trochaica,
mbica, Ionica a minore und a maiore, Choriambica und Anti-
astica) an. Wird ein μέτρον ἀπὸ τετρασήμων mit einem
τρον ἀπὸ ἑξασήμων (sc. ποδῶν) dergestalt verbunden,
ss beide zusammen ein einheitliches μέτρον bilden,
heisst dies ein μέτρον ἐπισύνθετον. Es ist selbstver-
ändlich, dass die heterogenen Elemente als Bestandtheile eines
τρον ἐπισύνθετον nicht mehr selbständige μέτρα, sondern
osse κῶλα sind. Wir können also im Sinne des Scholiasten
gen: das μέτρον ἐπισύνθετον besteht aus der Vereinigung eines
ῶλον ἀπὸ τετρασήμων mit einem κῶλον ἀπὸ ἑξασήμων. Um
e vom Scholiasten angeführte Classification der μέτρα ἐπισύν-
τα in 24 εἴδη zu überschauen, ist zunächst festzuhalten, dass
κῶλα ἀπὸ ἑξασήμων entweder trochäische und iambische oder
nische, choriambische und antispastische sind; im Sinne des
phästion sind nur die letzteren κῶλα ἀπὸ ἑξασήμων, die beiden
teren dagegen κῶλα ἀπὸ τρισήμων. Das ἐπισύνθετον ist
thin ein Metron, in welchem ein κῶλον ἀπὸ τετρασήμων mit
em κῶλον ἐκ τρισήμων oder mit einem κῶλον ἐξ ἑξασήμων
bunden ist. Hiernach zerfallen die auf der Tabelle namentlich
geführten 24 ἐπισύνθετα in zwei Hauptkategorieen:

A. Ἐπισύνθετα aus einem κῶλον ἀπὸ τετρασήμων und einem κῶλον ἀπὸ τρισήμων.

Es gibt zwei Arten von tetrasemischen Kola, nämlich daktylische und anapästische, und zwei Arten von trisemischen, nämlich trochäische und iambische. Sowohl das daktylische wie das anapästische kann mit dem trochäischen wie mit dem iambischen zu einem ἐπισύνθετον vereint werden, und somit haben wir zunächst vier Arten von ἐπισύνθετα. Es kann aber nicht bloss das daktylische und anapästische, sondern auch das trochäische und iambische in dieser Verbindung voranstehen (vgl. „ἐναλλάξ“ schol. p. 202, 3), und dadurch vermehren sich die vier zu acht Klassen. Einer jeden fügen wir die bei Hephästion vorkommenden Beispiele hinzu (mit den S. 366 gebrauchten Zahlzeichen α′, β′, γ′ u. s. w.). Für die Klasse 2, 4 und 8 fehlt es an einem Hephästioneischen Beispiele.

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ τροχαικοῦ, ἢ ἐναλλάξ

1. [illegible] (β′) 2. — ∪ — ∪̄ — ∪ — ∪̄ — ∪∪ [illegible]

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ τροχαικοῦ, ἢ ἐναλλάξ

3. [illegible] — ∪ ∪ — ∪ (α′) 4. — ∪ — ∪̄ [illegible]

Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰαμβικοῦ, ἢ ἐναλλάξ

5. [illegible] | ∪̄ ∪ — ∪̄ — [illegible] (γ′) 6. ∪ — ∪ — ∪ [illegible]
[illegible] ∪ — ∪ ∪̄ (δ′)

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰαμβικοῦ, ἢ ἐναλλάξ

7. [illegible] (α′) 8. [illegible]

Das von Hephästion unter α′ angeführte Metrum gestattet nach seiner Angabe sowohl die Auffassung 3 wie die Auffassung 7, d. h. es lässt sich sowohl als ein anapästisch-trochäisches wie auch als ein anapästisch-iambisches Metrum auffassen. Analog verhält es sich mit dem unter 2 und 4 und ebenso mit dem unter 6 und 8 aufgeführten Metrum. Ob beide Auffassungen vom rhythmischen Standpunkte gerechtfertigt sind, ist uns hier wo wir es nur mit der Theorie der Metriker zu thun haben, gleichgültig.

Man kann die Frage nicht abweisen, ob nicht auch die von den alten Metrikern sogenannten λογαοιδικὰ δακτυλικὰ und die λογαοιδικὰ ἀναπαιστικὰ unter diese Kategorie der μέτρα ἐπισύνθετα fallen müssen? Sie lässt sich nur mit Nein beantworten. In einem λογαοιδικὸν sind Daktylen und Trochäen oder Anapäste und Iamben zu einer einheitlichen Reihe verbunden, z. B.:

zu einer Tetrapodie — ∪∪ [illegible]
zu einer Pentapodie [illegible] ∪∪ — ∪ — ∪

egen ist das analog gebildete Episyntheton

— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑

dikolisches, d. h. die Daktylen bilden das erste, die Trochäen zweite Kolon des Verses. Andere Unterschiede in der metri-en Bildung können zunächst unberücksichtigt bleiben.

'Ἐπισύνθετα aus einem κῶλον ἀπὸ τετρασήμων und einem κῶλον ἀφ' ἑξασήμων.

Wie in der vorausgehenden Kategorie sowohl das δακτυλικὸν das ἀναπαιστικὸν je mit einem τροχαϊκὸν und ἰαμβικὸν bunden ist und umgekehrt, so soll nun ferner nach der ·derung des Scholiasten, welcher 24 Arten von ἐπισύνθετα tuirt, sowohl das δακτυλικὸν wie das ἀναπαιστικὸν je mit em χοριαμβικόν, ἀντισπαστικόν, ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος und ικὸν ἀπ' ἐλάσσονος verbunden werden und umgekehrt. Was unter einem χοριαμβικὸν und ἀντισπαστικὸν zu verstehen 𝔦en, ist oben gezeigt: es ist ein κῶλον μικτόν, in welchem ı Daktylus mit mehreren Trochäen vereint ist. Auch bei dem ικὸν ἀπὸ μείζονος und ἀπ' ἐλάσσονος haben wir an ein ἰωνι-ν oder ἐπιωνικὸν μικτόν zu denken, d. h. an ein Kolon, in lchem Ein Anapäst mit mehreren Iamben gemischt ist, nicht ein ἰωνικὸν καθαρόν, denn die Verbindung von wirklichen iischen Takten mit Daktylen oder Anapästen kann nicht vor-mmen.

Es ist nothwendig, auch die hierher gehörenden Arten der ισύνθετα je durch ein Beispiel zu erläutern:

'Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

— ⏑⏑ — ⏑⏑ — | — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑   10. — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — | — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ χοριαμβικοῦ μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

⏓ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑   12. — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — | ⏓ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

'Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

— ⏑⏑ — ⏑⏑ — | — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑   14. — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — | — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἀντισπαστικοῦ μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

⏓ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑   16. — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — | ⏓ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

'Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

— ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏓ — ⏑⏑ — ⏑ —   18. ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — | — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἰωνικοῦ ἀπὸ μείζονος μικτοῦ, ἢ ἐναλλάξ

⏓ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏓ — ⏑⏑ — ⏑ —   20. ⏓ — ⏑⏑ — ⏑ — | ⏓ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

'Ἐκ δακτυλικοῦ καὶ ἐπιωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος, ἢ ἐναλλάξ

— ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏒ — ⏑ — ⏑⏑ —   22. ⏒ — ⏑ — ⏑⏑ — | — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

ἐξ ἀναπαιστικοῦ καὶ ἐπιωνικοῦ ἀπ' ἐλάσσονος, ἢ ἐναλλάξ

⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏒ — ⏑ — ⏑⏑ —   24. ⏒ — ⏑ — ⏑⏑ — | ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

Hiermit sind die 24 Arten der *μέτρα ἐπισύνθετα*, von denen der Scholiast spricht, abgeschlossen. Die acht ersten bestehen in der Verbindung einer daktylischen oder anapästischen mit einer trochäischen oder iambischen Reihe; die sechszehn letzten in der Verbindung einer daktylischen oder anapästischen mit einer logaödischen Reihe. Doch sind hier diejenigen logaödischen Reihen ausgeschlossen, welche mehr als einen Daktylus oder Anapäst enthalten, die daktylischen oder anapästischen Logaöden im engeren Sinne, und doch sind dies gerade die häufigsten, die mit einem *δακτυλικὸν* oder *ἀναπαιστικὸν καθαρόν* zu einem einheitlichen Verse verbunden werden. Die nach dem Scholiasten hierher zu ziehenden Verbindungen (9 bis 24) sind so selten, dass sich nur die wenigsten von ihnen durch Beispiele aus den Lyrikern und Dramatikern belegen lassen. Es scheint, als ob der Metriker, dem unser Scholiast folgt, für die Berechnung der 24 *ἐπισύνθετα* lediglich eine bloss abstracte Theorie zu Grunde gelegt hat, ohne die Praxis der Metropöie zu Rathe zu ziehen (jedes der acht Metra sollte mit jedem der acht Metra verbunden werden). Das zuerst von uns vorgeführte Scholion über die *ἐπισύνθετα* folgt einer anderen metrischen Quelle, zufolge welcher die *ἐπισύνθετα* bloss in der Verbindung eines *κῶλον ἐκ δισυλλάβων* (Trochäen und Iamben) mit einem *κῶλον ἐκ τρισυλλάβων* (Daktylen und Anapästen) bestehen; die *ἐπισύνθετα* der Kategorie B (Nr. 9–16) werden hier nicht anerkannt. Ebenso gehören auch die *ἐπισύνθετα* Hephästions bloss der Kategorie A an.

Wir werden uns daher mit der einen der beiden Scholienstellen und mit Hephästion selber auf die ausserordentlich häufigen daktylo-trochäischen Episyntheta, wie wir sie kurz nennen können, zu beschränken haben; die in der anderen Scholienstelle ebenfalls zu den Episyntheta gerechneten Verse mit einer logaödischen Reihe haben, soweit sie überhaupt zur praktischen Anwendung kommen, mit den daktylo-trochäischen Episyntheta Nichts gemein und müssen aus der jetzt zu behandelnden Theorie der episynthetischen Strophen ausgeschlossen werden.

Die daktylo-trochäischen *ἐπισύνθετα* stehen in der Mitte zwischen den daktylischen, anapästischen, trochäischen und iambischen *καθαρά* und den daktylo-trochäischen *μικτά* (den Logaöden im weiteren Sinne); mit den letzteren haben sie die Verbindung der Taktformen der beiden ersten *γένη μετρικά*, mit jenen die Gleichförmigkeit der *πόδες* innerhalb eines und desselben Kolon

meinsam. Gleich den *μέτρα καθαρὰ* lassen sich die *ἐπισύνθετα* zwei durch die Anakrusis bedingte *εἴδη ἀντιθετικὰ* scheiden. ıs erste *εἶδος* (mit anlautender Arsis) bilden die daktylisch-ochäischen und die trochäisch-daktylischen, das zweite *εἶδος* ıit anlautender Thesis oder Anakrusis) die anapästisch-iambihen und iambisch-anapästischen Episyntheta, z. B.

1.	2.
⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏓ | — ⏑ — ⏒	⏓ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏓ — ⏑ —
⏑ — ⏒ — ⏑ — ⏒ | — ⏑⏑ — ⏑⏑ —	⏒ — ⏑ — ⏒ — ⏑ — | ⏒ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —

Aber die Praxis der Strophenbildung hat diesen Unterschied cht festgehalten, sondern lässt willkürlich mit der Arsis oder ıesis anlautende Episyntheta auf einander folgen, jedoch so, ss die mit der Thesis anlautenden vorwalten. Es ist schon beerkt worden, dass die Anakrusis sowohl eine Länge wie eine irze sein kann; nur sehr selten kommt die Doppelkürze (als ılaut eines anapästisch beginnenden Verses) vor. Nur selten rd ein und dasselbe *μέτρον ἐπισύνθετον* stichisch oder in isoetrischer Strophenbildung wiederholt, fast überall folgen verhiedene Episyntheta in einer Strophe auf einander. Den epinthetischen Metren können Metra aus Reihen desselben *γένος* loss aus daktylischen oder bloss aus trochäischen Kola) unterischt werden, ohne dass dadurch die metrische Einheit der isynthetischen Strophe aufgehoben wird, denn die Kola eines lchen *μέτρον καθαρὸν* folgen stets denselben metrischen Bilıngsgesetzen wie die Kola der in derselben Strophe vorkomenden *μέτρα ἐπισύνθετα*. Es ist nämlich einerlei, ob die pisynthesis daktylischer und trochäischer oder anapästischer ıd iambischer Reihen innerhalb eines und desselben Verses vollgen wird, oder ob sie erst in der Aufeinanderfolge der zu einer rophe verbundenen Verse zur Erscheinung kommt. Die Zussung logaödischer Reihen und Metren ist für die episynthesche Strophe so gut wie ausgeschlossen.

Zum Schlusse muss noch auf eine Eigenthümlichkeit des ephästioneischen Systemes in Beziehung auf die Classification ·r episynthetischen Verse hingewiesen werden.

Die *μέτρα καθαρὰ* oder *μονοειδῆ* nämlich und insbesondere e *μέτρα καθαρὰ* des ersten und zweiten *γένος μετρικὸν* sind ıch Hephästion in Uebereinstimmung mit der sonst uns zugeımmenen metrischen Tradition in dem Falle a s y n a r t e t i s c h e etra zu nennen, wenn im Inlaute des Verses Synkope d. h.

Unterdrückung der Thesis und Ersatz durch τονῇ stattfi
Im anderen Falle sind sie synartetisch. Auch die dak
trochäischen μέτρα μικτὰ werden nur dann asynartetisch gen
wenn nach der Auffassung der Metriker im Inlaute des V
Synkope eingetreten ist. Die daktylo-trochäischen μέτρα ἐπι
θετα werden sowohl von Hephästion wie auch von seinen S
liasten durchweg als asynartetische Verse bezeich
gleichviel ob sie das anlautende Kolon als katalektisch bezw. h
katalektisch oder als akatalektisch ansehen. Geht man n
auf diese Frage ein, so sieht man allerdings, dass Hephä
eine grosse Vorliebe dafür hat, den episynthetischen Ver
der Weise abzutheilen, dass das erste Kolon katalektisch (
brachykatalektisch) wird. Nicht nur das erste Kolon in
Episyntheton γ'

– ◡◡ – ◡◡ – ◡̄ – ◡ – ◡̄ – ◡ –

ist nach ihm ein katalektisches τρίμετρον δακτυλικόν, wie
denn auch in der That der Fall ist, sondern auch die Epi
theta α' δ' ε' ϛ' ζ' (S. 366) haben nach ihm als inlautendes K
sämmtlich ein katalektisches ἀναπαιστικόν, δακτυλικόν, ἰαμβι
wie die auf S. 328 angegebene, genau nach Hephästions Ang
gemachte Verseintheilung ergibt. Und doch hätte nichts
Wege gestanden, dass er das erste Kolon jedesmal als ak
lektisch angesehen hätte; es hätte dies fast überall den rh
mischen Verhältnissen genauer entsprochen. Denn warum
man mit Hephästion z. B. den Vers

Χαῖρε παλαιογόνων ἀνδρῶν θεατῶν ξύλλογε παντοσόφων

den Versäsuren folgend folgendermaassen abtheilen

[illegible]

und nicht vielmehr dem rhythmischen Megethos der Reihen
sprechend

[illegible] ?

Wenn man die episynthetischen Verse in dieser Hephästioni
Weise abtheilt, dann werden sie freilich fast durchgängig
einem katalektischen Kolon beginnen und mithin zu den μέ
ἀσυνάρτητα zu rechnen sein. Aber Ein Vers wenigstens kom
unter den von Hephästion aufgeführten ἐπισύνθετα vor,
welchem er selber das erste Kolon als ein akatalektisches gel
lassen muss, nämlich der Vers α'

οὐκ ἔθ' ὁμῶς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα, | κάρφεται γὰρ ἤδη

[illegible]

Hier schliessen sich unmittelbar und ohne inlautende Katalexis den Daktylen die Trochäen an, nicht minder wie in dem daktylisch-logaödischen

ὦ διὰ τῶν θυρίδων καλὸν | ἐμβλέποισα
— ⏖ — ⏖ — ⏖ | — ⏑ — ⏑,

und würden daher ebenso wenig wie dieser ein Asynartet sein können, denn dass die schliessende Kürze des vierten Daktylus eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος* ist, ist nur Eigenthümlichkeit des Archilocheischen Standpunktes und hat nach Hephästion mit dem Begriffe des *ἀσυνάρτητον* ganz und gar nichts zu thun*). Nichtsdestoweniger setzt Hephästion ihn mit den übrigen, welche er mit katalektischem Kolon anlauten lässt, in die Kategorie der *ἀσυνάρτητα*.

Haben wir nicht Grund anzunehmen, dass bei diesem einzigen Verse sich in die Theorie der *μέτρα ἀσύναρτητα* bei Hephästion ein Missverständniss eingeschlichen hat? Sie ist ja nicht von ihm aufgebracht, sondern wahrscheinlich schon Jahrhunderte vor ihm aufgekommen, gerade wie die Theorie der bald dipodischen, bald monopodischen Messung. Sehen wir nicht, dass er auch für diese bald dipodische, bald monopodische Messung das richtige Verständniss verloren hat, wenn er die Daktylen stets monopodisch, die Anapäste stets dipodisch abtheilt? Sind nicht auch die Daktylen bisweilen dipodisch, nicht auch die Anapäste bisweilen monopodisch zu messen, wovon Aristides Quintil. ein noch ganz richtiges Bewusstsein hat? Was für das daktylische Metrum bloss das Gewöhnliche, aber keineswegs das Ausschliessliche war, hat Hephästion als etwas für dies Metrum allgemein Gültiges angesehen. Ebenso, müssen wir sagen, hat er es auch mit den *μέτρα ἐπισύνθετα* gemacht. Die m e i s t e n episynthetischen Metra gehören in die Klasse der Asynarteta; Hephästion oder ein Vorgänger desselben hat den Namen Asynarteta auf a l l e Episyntheta übertragen. Wir werden hierin dem Hephästion schwerlich Unrecht thun, sind aber dann auch gezwungen, den Satz festzuhalten, dass die m e i s t e n Episyntheta nicht ohne Grund asynartetische Metra genannt wurden.

---

*) Die Neueren seit Bentley weichen hier freilich von Hephästion ab, aber mit diesen vermeintlichen Asynarteten der Neueren hat das antike *μέτρον ἀσυνάρτητον* nur den Namen gemein. S. die ausführliche Auseinandersetzung über die Bedeutung der *μέτρα ἀσυνάρτητα* (und metra conexa) in Allg. Theorie der Metr.[3] § 33—47.

§ 41.
Die episynthetischen und gemischten Daktylo-Trochäen im Allgemeinen.

Obwohl in der Volkspoesie der religiösen Culte das daktylische und iambische Rhythmengeschlecht seit vorhistorischer Zeit nebeneinander bestanden, sehen wir doch in der poetischen Litteratur zunächst nur das daktylische Rhythmengeschlecht auftreten, erst später gesellt sich das iambische hinzu. Jenes, durch Gleichmässigkeit und Ruhe charakterisirt und hauptsächlich dem Apollocultus entstammend, gelangte am frühesten als Maass der hieratischen Poesie und des Epos zur Blüthe: dieses gehörte in seinem raschen und feurigen Gange den frohen volksthümlichen Weisen des dionysisch-demetreischen Cultus an und erlangte erst durch Archilochus eine dem daktylischen Rhythmus gleichberechtigte Stellung; seit dieser Zeit aber begann es mehr und mehr sich in die höheren Gattungen der Poesie einzuleben und die daktylischen Rhythmen aus ihrem Principate zu verdrängen, nicht bloss deshalb, weil der iambische Rhythmus ein mehr individuelles Gepränge trägt, wie es den später erblühenden Gattungen der Poesie entspricht, sondern vor allem auch aus dem Grunde, weil er der eigentlich orchestische Rhythmus ist, die Orchestik aber in der höheren Lyrik und dem Drama von grosser Bedeutung ist.

Gleich mit dem Erscheinen des iambischen Rhythmengeschlechtes bei Archilochus sehen wir ein neues metrisches Princip auftreten, indem nämlich die Daktylen und Anapäste in den iambischen Rhythmus herübergenommen und ihm dienstbar gemacht werden. So entsteht eine Vereinigung der früher in der Litteratur scharf gesonderten Metra, die aber nicht ein neues metabolisches Rhythmengeschlecht, sondern nur eine neue Form des iambischen Rhythmus herbeiführt, da die hinzugefügten daktylischen und anapästischen Elemente aus der vierzeitigen in die dreizeitige Messung übergehen.

Der Vermittelungs- und Ausgangspunkt zu dieser neuen Form liegt also darin, dass die Daktylen und Anapäste den trochäischen und iambischen Füssen an Zeitdauer gleichgestellt werden. Der formschaffende Kunstsinn emancipirt sich von dem unbedingten Anschliessen an den sprachlichen Stoff, der nur zweizeitige und einzeitige Silben kannte, er modificirt die sprachliche Prosodie nach dem Rhythmus und gewinnt dadurch dreizeitige Daktylen

und Anapäste, die mit Trochäen und Iamben ohne rhythmischen Wechsel verbunden werden können. Dieses Princip der Zusammensetzung beruht auf demselben Streben nach Mannichfaltigkeit und Reichthum der Formen, aus dem die Einmischung alloiometrischer Reihen in einfache Strophen hervorgegangen ist, aber ist hiervon genau zu scheiden; jene Einmischung ist etwas Secundäres und hauptsächlich nur auf den Anfang oder das Ende der Strophe beschränkt, in den Daktylo-Trochäen dagegen stehen die beiden heterogenen Elemente einander coordinirt, denn gerade die Zusammensetzung bildet das Wesen und den charakteristischen Typus der Strophe.

Die beiden Arten der Zusammensetzung.

Wir haben in der Zusammensetzung der beiden metrischen Geschlechter zwei Stufen zu unterscheiden:

I. Daktylische und trochäische, anapästische und iambische Reihen werden in demselben Verse und derselben Strophe vereinigt, z. B. in den sogenannten dorischen Strophen: jede einzelne Reihe gehört einem einfachen, nicht zusammengesetzten Metrum an, die Zusammensetzung besteht nur in der Verschiedenheit der einfachen Reihen unter sich. Die aus dieser Vereinigung entstehenden Verse und Strophen bezeichnen wir als episynthetische Daktylo-Trochäen oder als Daktylo-Trochäen schlechthin.

II. Daktylische und trochäische, anapästische und iambische Füsse werden in derselben Reihe mit einander vereinigt. Es entstehen dadurch gemischte Reihen, während auf der ersten Stufe die einzelne Reihe eine einfache war. Das Grundprincip für beide Stufen ist die Zusammensetzung heterogener Metra, aber dort zeigt sich die Zusammensetzung nur in der Vereinigung alloiometrischer Reihen, hier in der Vereinigung alloiometrischer Füsse, die zu einem untrennbaren Ganzen verbunden und einem gemeinsamen rhythmischen Hauptaccent unterworfen werden; dort werden mittels der vorhandenen Reihen neue Verse und Strophen, hier aber werden auch neue Reihen gebildet. Die so entstehenden Reihen heissen bei den Alten *μέτρα μικτά*, wir bezeichnen demgemäss das Metrum dieser zweiten Stufe als gemischte Daktylo-Trochäen oder Logaöden.

Die erste Stufe ist in der Litteratur die frühere, sie ist gewissermaassen die mechanische Erscheinung des neuen Principes;

die zweite Stufe ist in der Litteratur die spätere, die organische Vollendung*). In Uebereinstimmung hiermit sehen wir die episynthetischen Daktylo-Trochäen schon bei Archilochus, die gemischten Daktylo-Trochäen dagegen erst bei Alkman und den Lesbiern auftreten.

Wir sahen oben, dass die Daktylen und Anapäste vorwiegend dem hesychastischen, die Iamben und Trochäen dem systaltischen und tragischen Tropos angehören; die Daktylo-Trochäen dagegen, wie sie als die Vereinigung beider metrischen Klassen anzusehen sind, haben in alle drei Tropoi Eingang gefunden. Je nach diesen Tropoi scheiden sich sowohl die episynthetischen wie die gemischten Daktylo-Trochäen in drei verschiedene Stilarten, die sich mit ebenso markirter Physiognomie herausgebildet haben wie die verschiedenen Gattungen der trochäischen und iambischen Metra.

I. In den episynthetischen Daktylo-Trochäen sind zu unterscheiden 1. die Formen des systaltischen Tropos, die frühesten Bildungen dieser Art, in der subjectiven Lyrik des Archilochus und hieraus übertragen bei den Epigrammatikern und Komikern sowie bei Hyporchematikern. 2. Die Formen des hesychastischen Tropos sind metrisch durch irrationale Länge in der trochäischen und iambischen Dipodie und durch den spondeischen Auslaut der daktylischen Elemente charakterisirt (Daktylo-Epitriten, sogenannte dorische Strophen, hesychastische Episyntheta), hauptsächlich von der chorischen Lyrik gebraucht, in das Drama nur durch Entlehnung übergegangen. Wir behalten den von uns zuerst gebrauchten Namen daktylo-epitritische Strophen bei, da mit demselben die Elemente dieser Strophen am kürzesten und klarsten bezeichnet werden, der Name dorische Strophen aber nicht das Metrum, um das es sich für uns handelt, sondern die musikalische Harmonie bezeichnet. 3. Die Formen des tragischen Tropos, eine späte Bildung, deren ausgedehnter Gebrauch nicht über Euripides hinaufreicht; in ihnen sind die den iambischen und trochäischen Strophen der Tragiker eigenthümlichen (synkopirten) Reihen mit daktylischen und anapästischen gemischt. Diese drei Stilarten sind einerseits durch die

*) Wir betonen „in der Litteratur", denn die Logaöden geben auf eine Entwickelungsstufe der griechischen Metrik zurück, in welcher die daktylische und iambische Rhythmengeschlecht noch nicht scharf geschieden waren. S. unten § 48.

ıetrische Bildung und Verbindung der Reihen, den Umfang der trophen und poetischen Inhalt, andererseits durch die Verchiedenheit des Tempos streng auseinander gehalten; die erste tilart hat ein bewegtes und rasches, die zweite ein ruhiges Tempo oll Seelenfrieden und Feierlichkeit, in der dritten wiegt das Pathos or, welches von den beiden übrigen gleichweit entfernt ist.

II. Die gemischten Daktylo-Trochäen (d. h. die logadischen Metra) unterscheiden sich ebenfalls nach den drei 'ropoi, doch sind diese Unterschiede weniger durch stark herortretende metrische Eigenthümlichkeiten der Reihen, als durch ıusdehnung und Composition der Strophe ausgeprägt. 1. Der ystaltische Tropos wird durch Alkman, die Lesbier und ınakreon sowie durch die Komödie vertreten; eigenthümlich st ihm eine einfache Strophenbildung. 2. Der hesychatische Tropos entwickelt die kunstreichsten und vollendetsten 'ormen (die sogenannten äolischen Strophen der chorischen Lyrik) nd gestattet der Einmischung einfacher daktylischer, trochäischer nd iambischer Reihen einen weiten Spielraum. 3. Die geıischten Daktylo-Trochäen des tragischen Tropos gehören ıst durchgängig den Chorliedern an; hier überwiegen sie namentich in der späteren Tragödie über alle übrigen Metra, verlieren ber an kunstreichem Bau und an scharf ausgeprägtem ethischen 'harakter. Ueberhaupt war in der klassischen griechischen Lyrik en gemischten Daktylo-Trochäen das weiteste Feld bestimmt, ie werden zuletzt ein universelles Metrum und überragen die pisynthetischen Daktylo-Trochäen und die Strophen aus einachen Metren bei weitem an Häufigkeit des Gebrauches; sie ienen zum Ausdruck der mannichfachsten Stimmungen und nnulliren allmälich besonders bei Euripides die sonst so scharf egrenzten Unterschiede des Ethos in den Rhythmen. Im Allemeinen sind die episynthetischen Daktylo-Trochäen ernster und eierlicher, jedoch in diesem Charakter durch den Tropos mannichach modificirt, die gemischten Daktylo-Trochäen beweglicher, latter und geschmeidiger und gerade durch ihre moderne Eleganz ls ein conventionelles Universal-Metrum, in welchem man durch hythmische Modificationen alle möglichen Stimmungen auslrücken kann, für einen ausgedehnten Gebrauch geeignet und evorzugt. In beiden Formen liegt jedoch der iambische Takt ls einheitlicher Rhythmus zu Grunde und beide sind recht eigentich das Organ der höheren Lyrik und Orchestik.

Erster Abschnitt.

Daktylo-Trochäen.

(Episynthetische Daktylo-Trochäen.)

A. Systaltischer Tropos.

§ 42.

Archilocheische Daktylo-Trochäen und daktylo-ithyphallis[che] Strophen.

Die hervorragende Bedeutung, welche Archilochus für [die] Metrik durch Einführung des trochäischen und iambischen Rhy[th]mus in die litterarische Poesie hat, wird noch dadurch erhö[ht], dass er es ist, der die Metra der beiden Rhythmengeschlech[ter] vereinigte und hierdurch ein Princip zur Geltung brachte, welch[es] in der Folgezeit der griechischen Poesie einen grossen Rei[ch]thum freigebildeter Formen verschaffen sollte*). Die metrisch[en] Elemente, deren sich Archilochus hierbei bediente, sind [der] daktylische Hexameter, die katalektische daktylische Tripodie (d[as] Penthemimeres), die daktylische Tetrapodie mit spondeischem o[der] daktylischem Ausgange, der Parömiacus, der akatalektische u[nd] katalektische iambische Trimeter, der iambische Dimeter und d[er] Ithyphallicus. Ungeachtet der Mannichfaltigkeit dieser Elemen[te] verbindet doch Archilochus immer nur zwei oder drei zu eine[m] Ganzen, meist zu einer epodischen Strophe. Dabei gilt [als] Grundgesetz, dass jedes Element einen selbständigen Vers bild[et], d. h. nicht bloss durch Cäsur, sondern auch durch eine V[ers]pause (häufigen Hiatus und Ancipität der Schlusssilbe) vom [fol]genden Elemente gesondert ist, wenn auch die Theorie [der] alten Metriker oft zwei Reihen als einen einheitlichen Vers a[n]sieht**). Es sind dies nächst den stichischen Strophen und de[n]

*) Plut. mus. 28: Ἀρχίλοχος προσεξεῦρε καὶ τὴν εἰς τοὺς οὐχ ὁμογεν[εῖς] ῥυθμοὺς ἔντασιν. Hephaest. 47: πρῶτος δὲ καὶ τούτοις (sc. τοῖς ἀσυναρτήτ[οις]) Ἀρχίλοχος κέχρηται. Dabei versteht Hephaestion unter Asynarteten Zu[]sammensetzungen verschiedener Metra (anapästischer und trochäischer Kola), nicht aber Verse, welche in der Commissur der Kola die Syllaba anceps [und] den Hiatus zulassen, auf die G. Hermann den Begriff der Asynarteten be[]schränkt.

**) Streng genommen gibt es daher bei Archilochus noch keine episyn[]thetischen Verse, sondern nur episynthetische Strophen; die Kola w[...]

ischen Distichon die einfachsten und ältesten Strophen, die
iss den volksthümlichen Weisen der strophischen Composition
ı sehr nahe standen, wie namentlich der Mangel an συνάφεια
eist. Nur Hexameter sind hier wirkliche Verse, die übrigen
ren sind nur Reihen. Den Hexameter fand Archilochus schon
der litterarischen Poesie entwickelt vor und gebraucht ihn
en dem Trimeter vorwiegend als die Hauptform seiner Strophen
der ersten Stelle, worauf er eine oder zwei kürzere Reihen
hfolgen lässt. Während die daktylischen Strophen des Archi-
ıus einen vorwiegend ruhigen oder elegischen Ton haben
. § 4), schliessen sich die Daktylo-Trochäen im Inhalt und
os an die iambischen und trochäischen Metra an, denen sie
Rhythmus gleichstehen. Freilich ist Taktwechsel nicht aus-
:hlossen. Ihre Stimmung ist bald bewegt und leidenschaftlich,
l scherzend und spielend, die Fragmente zeigen eine vor-
gende Richtung auf Erotik, skoptische und lascive Laune; auch
demetreischen Cultusliedern scheinen die Daktylo-Trochäen
die Iamben und Trochäen gebraucht zu sein, worauf vielleicht
33: Δήμητρί τε χεῖρας ἀνέξων hinweist.

Wie alle anderen Archilocheischen Metra wurden auch die
ıtylo-Trochäen in der nachfolgenden Poesie zu typischen, oft
hgebildeten Formen. Von den älteren Lyrikern hat sich nur

---

edener Metra sind noch nicht zu einem einzigen Verse vereint, sie
en in der Strophe noch selbständige Verse. Wenn die alten Metriker
i solcher Kola trotz des Hiatus und der Syllaba anceps als Einen
s auffassen, so ist dies ebenso unrichtig, als wenn sie die Archilo-
ische Strophe

einen einzigen Vers, πεντάμετρον ἰαμβικὸν halten. Erst die Komiker
einigen die bei Archilochus noch getrennten Kola zu einem einheit-
ıen Verse, vgl. Archil. fr. 115: καὶ βήσσας ὀρέων δυσπαιπάλους | οἷος ἦν
ἥβης und Cratin. Seriph. 6, fr. inc. 135, Aristoph. Pelarg. fr. 5; wir
ssen daher sagen: das ἑξάμετρον περιττοσυλλαβὲς besteht bei Archilo-
ıs aus zwei Versen, bei den Komikern aus einem Verse. Dasselbe gilt
h von den beiden Schlusskola der Archilocheischen Strophen 5. 6,
. unten. Dies sind die Strophen, auf welche Hermann den Ausdruck
narteten beschränkt hat. Will man streng verfahren, so muss man die
len letztgenannten Strophen in drei Zeilen, das Archilocheische ἑξάμετρον
ιττοσυλλαβὲς in zwei Zeilen schreiben. Den richtigen Gesichtspunkt
zuerst Böckh geltend gemacht, wenn er sagt metr. Pind. p. 86: *ex
bus conflatis non ordinibus, sed versibus.*

bei Anakreon eine Strophe dieser Gattung erhalten, fr. 87,
auch in ihrem lasciven Tone an Archilochus anklingt. Sod
haben sich die Epigrammatographen vielfach jener Formen
dient, Simonides, Kritias, die Alexandriner Kallimachus
Theokrit und die Dichter der Anthologie, zwar hin und wi
mit einigen Modificationen in der Composition der Strophe, d
im Allgemeinen mit genauer Beobachtung der metrischen Ei
thümlichkeiten des Archilochus. Auch Horaz hat sich in
Form sorgfältig an sein Vorbild angeschlossen und wir mü
ihn bei der Kargheit der Archilocheischen Fragmente zur
gänzung herbeiziehen. — Aus der skoptischen Lyrik dran
die Archilocheischen Daktylo-Trochäen in die Komödie ein,
mit jener Poesie in innerer Wesenseinheit stand; sie wu
hier in ähnlicher Weise wie der iambische und trochäi
Tetrameter zu einem charakteristischen Elemente der komis
Metrik ausgebildet, nicht ohne einzelne Abweichungen von Ar
lochus, auf die schon Hephaestion aufmerksam macht. Nam
lich ist die Verbindung des Parömiacus und Ithyphallicus
des sogenannten Hexametron perittosyllabes von Kratinus, Ph
krates, Aristophanes, Eupolis und selbst von Diphilus nach
bildet worden, meist an sehr significanten Stellen, wie in
Schlussgesängen, die auch sonst an den volksmässigen Ton
Archilocheischen Poesie und Metrik zu erinnern pflegen*).
wird am Schlusse der Wespen ein Gesang im Archilocheisc
προσοδιακὸν ὑπορχηματικὸν angestimmt, zu welchem die
kannten Tragöden Karkinoi in einem ihrem Namen entsprechen
Kostüme ein Hyporchema aufführen und aus der Orchestra hina
wirbeln, während der Chor sein Lied singend nachfolgt.
demselben Metrum parodirt Kratinus in den Deliades einen pa
thenäischen Festzug und ebenfalls in einem Archilocheisch
Daktylo-Trochäen-Maass apostrophirt der Chor in den Seriphi
die öde heimathliche Insel, die nur Kräuter für Ziegenbeerd
trägt. Bei dem attischen Publicum mussten diese Rhythm
einen um so freudigeren Widerhall finden, als Archilochus glei
Homer ein Gemeingut von ganz Hellas geworden war.

Die daktylo-trochäischen Metra des Archilochus sind folgend

1. Trimeter und daktylisches Penthemimeres epodis
verbunden, in den Archilocheischen Fragmenten am häufigst

---

*) Acharn. 1230. Aves 1755 ff.

vertreten, Archil. fr. 88: *Ἐρέω τιν' ὑμῖν αἶνον, ὦ Κηρυκίδη·* | *ἀχνυμένη σκυτάλη·* ‖ *πίθηκος ᾔει θηρίων ἀποκριθεὶς* | *μοῦνος ἀν' ἐσχατιήν·* ‖ *τῷ δ' ἆρ' ἀλώπηξ κερδαλέη συνήντετο* | *πυκνὸν ἔχουσα νόον.* ‖ fr. 112: *Εὖ τοι πρὸς ἄεθλα δῆμος ἠθροΐζετο* | *ἐν δὲ Βατουσιάδης.* ‖ fr. 91. Dieselbe Strophe bei Anakreon fr. 87: *Κνίζη τις ἤδη καὶ πέπειρα γίνομαι* | *σὴν διὰ μαργοσύνην.*

2. Hexameter und iambischer Dimeter epodisch verbunden. Von Archilochus sind noch anderthalb Strophen erhalten, fr. 84: ... | *δύστηνος ἔγκειμαι πόθῳ* ‖ *ἄψυχος, χαλεπῇσι θεῶν ὀδύνῃσιν ἕκητι* | *πεπαρμένος δι' ὀστέων.* ‖ Horat. epod. 14 und 15: *Mollis inertia cur tantam diffuderit imis* | *oblivionem sensibus.* Auson. epist. 3. Unrichtig nennt Diomedes 528 den Horaz als Erfinder.

3. Hexameter und Trimeter, zuerst bei Kritias fr. 3 nachzuweisen, der diese Strophe einem elegischen Distichon vorausgehen lässt, um die metrische Verwendung eines Eigennamens zu ermöglichen: *Καὶ νῦν Κλεινίου υἱὸν Ἀθηναῖον στεφανώσω* | *Ἀλκιβιάδην νέοισιν ὑμνήσας τρόποις·* ‖ *οὐ γάρ πως ἦν τοὔνομ' ἐφαρμόζειν ἐλεγείῳ·* | *νῦν δ' ἐν ἰαμβείῳ κείσεται οὐκ ἀμέτρως.* Sodann bei Dichtern der Anthologie (Hegesippus, Phaläcus u. A.) und auf Inschriften, Anthol. Pal. 6, 266; 13, 12. 27 (v. 3. 4. 7. 8). 29, Römische Nachbildungen bei Horaz ep. 16, wo im Trimeter die mittelzeitigen Thesen vermieden sind: *Altera iam teritur bellis civilibus aetas,* | *suis et ipsa Roma viribus ruit.* Terent. Maur. 1580. 2539. Auson. 19, 1—6*).

Die beiden ersten Strophen werden dadurch erweitert, dass zu einer jeden eine dritte Reihe in demselben Grundmetrum wie die erste Reihe hinzutritt. So entstehen folgende Verbindungen:

4. Trimeter, daktylisches Penthemimeres und iambischer Dimeter. Von Archilochus**) ist nur ein Theil einer Strophe erhalten, fr. 85: ... | *ἀλλά μ' ὁ λυσιμελής,* | *ὦ 'ταῖρε, δάμναται πόθος.* Horat. epod. 11: *Petti, nihil me sicut antea iuvat* | *scribere versiculos* | *amore percussum gravi.* Vielleicht gehört hierher Simonid. fr. 72.

---

*) Analoge Bildungen aus Anlass von Eigennamen bei Simonides: Hexameter, Pentameter, Trimeter Hephaest. 61; ebenso Anthol. Palat. 13, 13. Hexameter, Pentameter, zwei Trimeter und ein Hexameter Simon. fr. 125. Aehnlich das Metrum des Margites Hephaest. 61.

**) Hephaestion 51; Servius 1826; Diomed. 511. 528; Plotius 2662 (*encomiologicum Archilochium*).

5. **Hexameter, iambischer Dimeter und daktylisc Penthemimeres** Horat. epod. 13: *Horrida tempestas caelum traxit et imbres | nivesque deducunt Iovem; | nunc mare* ı *siluae**). — In dieser wie in der vorausgehenden Strophe die drei Elemente von einander durch eine Verspause (Hi: Syllaba anceps und, wie sich von selbst versteht, regelmä: Cäsur) gesondert, nicht bloss das erste von dem zweiten, son auch das zweite von dem dritten, Horat. epod. 11 v. 6: *Ina furere, | silvis honorem decutit,* 10: *latere | petitus,* 26: *consilia* 14: *mero | arcana,* 24: *mollitie | amor;* Epod. 13 v. 8: *vice.* n 10: *pectora | sollicitudinibus,* 14: *flumina | lubricus.* Mithin bil noch ein jedes Element (der Hexameter als ein Element gerech für sich ein isolirtes Ganze, einen selbständigen, durch Pause geschiedenen Vers, und diese Form der Verbindung bezeicl eben die ersten Anfänge der daktylo-trochäischen Composit Archilochus wagte zwar die Metra verschiedener Rhythn geschlechter in derselben Strophe zu vereinigen, aber noch n zu einer Verseinheit zusammenzuschliessen. Dieser Standp wurde erst in den Daktylo-Epitriten überwunden, wo die Wi des Rhythmus durch die Häufigkeit der Verspausen beeinträch worden wäre, während diese dem leichten und tändelnden Ar locheischen Stile noch angemessen war.

6. **Parömiacus und Ithyphallicus**, genannt *prosodiac hyporchematicum* Plot. 2664, *prosodiacum* Mar. Vict. 2580, *Ar lochium* Varro ap. Diomed. 514, *τετράμετρον* Hephaest. 28; Ath 10, 515 d. Vgl. Hephaest. 47 ff.; Serv. 1825; Terent. Maur. 18 Bei Archilochus und den Lyrikern sind beide Reihen du strenge Cäsur auseinander gehalten, die Schlusssilbe des Pa miacus ist anceps, Hiatus ist nicht nachzuweisen; die Anakru einsilbig und anceps, was die kyklische Messung der Anapä beurkundet; scheinbare Anapäste hat schon Hephästion du Annahme der Synekphonesis entfernt; nach der ersten Arsis w Contraction gestattet, fr. 79—82:

> *Ἐρασμονίδη Χαρίλαε, χρῆμά τοι γελοῖον*
> *ἐρέω, πολὺ φίλταθ' ἑταίρων, τέρψεαι δ' ἀκούων.* —
> *φιλέειν στυγνόν περ ἐόντα μηδὲ διαλέγεσθαι.* —
> *ἀστῶν δ' οἱ μὲν κατόπισθεν ἦσαν, οἱ δὲ πολλοί.* —
> *Δήμητρί τε χεῖρας ἀνέξων ....*

---

*) Servius 1826; Diomed. 515, 528.

Sehr häufig war dies Metrum bei den Komikern (vgl. S. 380), aber in der Bildung in manchen Stücken von Archilochus ichen. Die Cäsur trat hier auch schon nach der dritten is ein, die inlautenden Anapäste gestatteten keine Contraction. diese Bildungsgesetze sind von Hephaestion genau angeen. Vesp. 1518, wie wir glauben, mit strophischer Compoon in folgender Anordnung:

στρ. α′ ἄγ᾽ ὦ μεγαλώνυμα τέκνα τοῦ θαλασσίου θεοῦ,
πηδᾶτε παρὰ ψάμαθον
καὶ θῖν᾽ ἁλὸς ἀτρυγέτοιο καρίδων ἀδελφοί.

ἀντ. α′ ταχὺν πόδα κυκλοσοβεῖτε, καὶ τὸ Φρυνίχειον
ἐκλακτισάτω τις, ὅπως
ἰδόντες ἄνω σκέλος ὠὤζωσιν οἱ θεαταί.

στρ. β′ στρόβει, παράβαινε κύκλῳ καὶ γάστρισον σεαυτὸν,
ῥῖπτε σκέλος οὐράνιον· βέμβικες ἐγγενέσθων.

ἀντ. β′ καὐτὸς γὰρ ὁ ποντομέδων ἄναξ πατὴρ προσέρπει
ἡσθεὶς ἐπὶ τοῖσιν ἑαυτοῦ παισὶ, τοῖς τριόρχαις.

ἐπῳδ. ἀλλ᾽ ἐξάγετ᾽, εἴ τι φιλεῖτ᾽, ὀρχούμενοι θύραζε
ὑμᾶς ταχύ· τοῦτο γὰρ οὐδείς πω πάρος δέδρακεν,
ὀρχούμενον ὅστις ἀπήλλαξεν χορὸν τρυγῳδῶν.

tin. Deliad. fr. 1: *τούτοισι δ᾽ ὄπισθεν ἴτω φέρων δίφρον Λυργος* | *ἔχων καλάσιριν* ... ‖ Cratin. fr. inc. 51: *χαῖρ᾽, ὦ μέγ᾽ ειογέλως ὅμιλε, ταῖς ἐπίβδαις,* | *τῆς ἡμετέρας σοφίας κριτὴς στε πάντων,* | *εὐδαίμον᾽ ἔτικτέ σε μήτηρ ἰκρίων ψόφησις.* | pol. Poleis fr. 23: *ὦ δέσποτα, καὶ τάδε νῦν ἄκουσον ἂν λέγω* . ‖ Pherecrat. Ipnos fr. 3: *ὑποζυγίοις ἀλοάσαντ᾽ εὐθὺς ἐκποιη-* . ‖ Eubul. Orthanes fr. 4: *καρῖδα καθῆκε κάτω κἀνέσπασ᾽ ἧς* — ◡ (?) ‖ Diphil. Anasozom. fr. 1: *λάγυνον ἔχω κενὸν, ὦ ῦ, θύλακον δὲ μεστόν.* — Ausserdem findet sich bei Kratinus Nebenform mit logaödischen Anapästen, wie ebenfalls schon haestion 50 bemerkt, freilich mit dem wunderlichen Zusatze: *το τὸ μέτρον ἀγνοεῖ, ὅτι οὐκ ἄντικρυς μιμεῖται τοῦ Ἀρχιλόχου Ἐρασμονίδη.*

Cratin. Archil. fr. 9: *Ἐρασμονίδη Βάθιππε τῶν ἀωρολείων.*
Cratin. Drapetid. fr. 1. 2:

Λάμπωνα, τὸν οὐ βροτῶν
ψῆφος δύναται φλεγυρὰ δείπνου φίλων ἀπείργειν. —
νῦν δ᾽ αὖθις ἐρυγγάνει·
βρύκει γὰρ ἅπαν το παρὸν, τρίγλῃ δὲ κἂν μάχοιτο.

Den Unterschied der metrischen Bildung bei Archilochus und den Komikern erklärt Hephaestion p. 47 f. aus einer verschiedenen Auffassung der Reihen: Archilochus hat das Metrum als Parömiacus und Ithyphallicus*), die Späteren als Prosodiacus und katalektisch-iambischen Dimeter gemessen:

⏑ ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ | ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ und ⏑ ⏑́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ – .

παροιμιακός — προσοδιακός.

Hierdurch wird nicht bloss ein metrischer Unterschied bedingt**), sondern auch ein Unterschied in der Ausdehnung des Rhythmus, denn der Prosodiacus hat den Umfang einer Tripodie, der Parömiacus dagegen den einer Tetrapodie:

⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ | ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́

und ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ | ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́

Der Archilocheische Vers hat daher rhythmisch den Umfang einer Oktapodie oder eines Tetrameters, und in der That wird er von Hephaestion 28 *τετράμετρον* genannt. Die Definition des Servius 1825 *Archilochium constat paroemiaco et ithyphallico* passt daher nur auf den Archilocheischen Vers, ebenso Terent. Maur. 1839, Mar. Victor. 2580; der Name *prosodiacum hyporchematicum* Plot. 2664 (schlechthin *prosodiacum* Mar. Victor. l. l.) dagegen passt nur für den Gebrauch dieses Verses bei den Komikern und dient uns zugleich als Anhaltspunkt, dass wir in Vesp. 1518 ein Hyporchem zu sehen haben, eine Thatsache, die übrigens auch aus dem sonstigen Charakter des Liedes feststeht. Dass Hephaestion Recht hat, wenn er die Verse bei den Komikern in einen Prosodiacus und eine iambische Reihe zerlegt, findet auch darin seine Bestätigung, dass sie in den Vesp. und bei Cratin. Drapetid. mit dem einfachen Prosodiacus gemischt werden.

7. Daktylische Tetrapodie und Ithyphallicus, nach der äusserlichen Auffassung einiger alter Metriker *ἑξάμετρον ἑπτακαιδεκασύλλαβον* oder *ἡρῷον ηὐξημένον* genannt***). In stichischer Composition lässt sich dies Metrum nur bei den Komikern nach-

*) Hephaest. p. 28: *πρῶτος δ' Ἀρχίλοχος ἐχρήσατο τῷ μεγέθει τούτῳ (sc. τῷ παροιμιακῷ) ἐν τοῖς τετραμέτροις προτάξας αὐτὸ τῷ ἰθυφαλλικῷ.*

**) Der Parömiacus, nicht aber der Prosodiacus, gestattet Zusammenziehung des inlautenden Anapästen, vgl. unter den Daktylo-Epitriten.

***) Hephaest. 50; Serv. 1825 (*Archilochium*); [Caes. Bass.] 2665 (*Alcaicum ἑπτακαιδεκασύλλαβον*); Atilius Fort. 2702; Mar. Victor. 2566. 2612 (*Archilochium*); Plotius 2663 (*logaoedicum Archilochium ithyphallicum*); Diom. 510 (*Archilochium*); Plutarch. mus. 28.

sen, welche die beiden Reihen zwar durch Cäsur trennen, aber e Zulassung des Hiatus zu Einem Verse verbinden. Die daksche Tetrapodie geht bei ihnen spondeisch aus. Hierher gehört tin. Seriph. 6, womit wir fr. inc. 135 verbinden*):

> χαίρετε πάντες, ὅσοι πολύβωτον | ποντίαν Σέριφον
> . . . .
> αὐτομάτη δὲ φέρει τιθύμαλλον | καὶ σφάκον πρὸς αὐτῷ
> ἀσφάραγον κύτισόν τε· νάπαισι δ' | ἀνθέρικος ἐνηβᾷ
> καὶ φλόμον ἄφθονον, ὥστε παρεῖναι | πᾶσι τοῖς ἀγροῖσιν.

ner Aristoph. Pelarg. fr. 5:

> ἣν γὰρ ἕν' ἄνδρ' ἄδικον σὺ διώκῃς, | ἀντιμαρτυροῦσι
> δώδεκα τοῖς ἑτέροις ἐπίσιτοι | ....

Bei Archilochus und den Lyrikern überhaupt geht die daktyhe Tetrapodie auf einen Daktylus aus, dessen letzte Silbe eps ist (vgl. Aeolische Daktylen § 5), Hephaest. 50: γίνεται ὁ τελευταῖος τῆς τετραποδίας διὰ τῆς ἐπὶ τέλους ἀδιάφορον κρητικὸς, so dass also die beiden Reihen noch keine Versheit ausmachen. Zugleich aber waren, so weit wir aus den gmenten schliessen können, beide Reihen noch mit einer ten verbunden. a) Bei Archilochus selber folgt ein katalekch-iambischer Trimeter (*hendecasyllabum Archilochium* Atil. tun. 2702), fr. 103: τοῖος γὰρ φιλότητος ἔρως ὑπὸ καρδίην σθεὶς | πολλὴν κατ' ἀχλὺν ὀμμάτων ἔχευεν κλέψας ἐν στηθέων λὰς φρένας; von anderen Strophen ist bloss das Hexametron ittosyllabes erhalten, die iambische Reihe fehlt, fr. 100: οὐκέθ' ὁς θάλλεις ἁπαλὸν χρόα· κάρφεται γὰρ ἤδη, fr. 114: πεντήκοντ' ἀρῶν λίπε Κοίρανον ἤπιος Ποσειδῶν, fr. 115: καὶ βήσσας ων δυσπαιπάλους, οἷος ἦν ἐπ' ἥβης. Simonid. fr. 112; Anthol. l. 13, 26. In der Horazischen Nachbildung dieses Metrums let sich von Syllaba anceps und Hiatus nach der daktylischen ihe kein Beispiel, Od. 1, 4: *solvitur acris hiems grata vice | veris Favoni | trahuntque siccas machinae carinas.* Ter. Maur. 2933; llad. Anthol. M. 265. — b) Zwei Reihen, ein akatalektischer d ein katalektischer iambischer Trimeter folgen bei eocr. epigr. 19:

> Ἀρχίλοχον καὶ στᾶθι καὶ εἴσιδε τὸν πάλαι ποιητὰν
> τὸν τῶν ἰάμβων, οὗ τὸ μυρίον κλέος
> διῆλθε κἠπὶ νύκτα καὶ ποτ' ἀῶ.

*) Vgl. über den Zusammenhang der beiden Fragmente S. 380. Anders gk Comment. p. 198.

c) Zwei katalektisch-iambische Dimeter*) gehen voraus Kallimach. epigr. 41: *Δήμητρι τῇ Πυλαίῃ, τῇ τοῦτον οὐκ Πελασγῶν Ἀκρίσιος τὸν νηὸν ἐδείματο, ταῦθ' ὁ Ναυκρατίτης.* Ebens. Anthol. Pal. 13, 25. — d) Ein Hendekasyllabon Phalaecium geht voraus Theocr. epigr. 18: *Ὁ μικκὸς τόδ' ἔτευξε τᾷ Θρεΐσσᾳ Μήδειος τὸ μνᾶμ' ἐπὶ τᾷ ὁδῷ κἠπέγραψε Κλείτας* . . . .: dieselbe Reihe folgt Kallimach. epigr. 41: *ἱερέη Δήμητρος ἐγώ ποτε | καὶ πάλιν Καβείρων, | ὦνερ, καὶ μετέπειτα Δινδυμήνης* — e) Eine logaödische Hexapodie mit Anakrusis folg Simonid. 148: *πολλάκι δὴ φυλῆς Ἀκαμαντίδος ἐν χοροῖσιν Ὧραι ἀνωλόλυξαν κισσοφόροις ἐπὶ διθυράμβοις* u. s. w.

Daktylo ithyphallische Strophen der chorischen Lyrik und des Dramas.

Die Verbindung des Ithyphallicus mit daktylischen Elementen, welche zuerst in dem Archilocheischen Hexametron perittosyllab[...] und Prosodiakon hyporchematikon vorliegt, sehen wir in dem weiteren Verlaufe der metrischen Kunst auch in der chorischen Lyrik auftreten, wo sie zu den daktylo-ithyphallischen Strophen führt. Der Ithyphallicus bildet hier wie bei Archilochus den Schluss des Verses, die übrigen metrischen Elemente sind dem Genius der höheren Lyrik gemäss bei weitem mannichfacher, die Verse werden bis zu drei und vier Reihen ausgedehnt, doch zeigt sich in dem geringen Umfange der Strophen eine an die frühere Kunststufe erinnernde Einfachheit. Von den Lyrikern ist uns nur ein Beispiel dieses Metrums erhalten, nämlich das von Didymus u. A. dem Pindar zugeschriebene Epinikion Olymp. 5, eine Strophe von drei und eine Epodos von zwei Versen**). Bereits Böckh Pind. I, p. 373 hat mit scharfem Blick auf die Analogie archilocheischer Verse aufmerksam gemacht. Den Verlust weiterer Beispiele ersetzen uns auch hier einigermassen die Nachbildungen des Dramas; daktylo-ithyphallisch ist die Ode in der Parabase der Frösche, die im Metrum und deren Anfangsverse einem Lyriker entlehnt ist***), und vielleicht Frag[...]

* Hephaest. 56.

** Ob wir diese Strophe mit Recht zu dem systaltischen Tropos zähl[...] kann fraglich erscheinen; doch ist der Ton jedenfalls viel bewegter als [...] den hesychastischen Daktylo-Epitriten; vgl. v. 19 *ἱκέτας εἶδεν ἰερ*[...] *Λυδίοις ἀπέων ἐν αὐλοῖς.*

*** Vgl. § 43. 46. Das Original ist uns für die Strophe nicht über[...] liefert; für die Antistrophe bemerkt der Scholiast (v. 706): *τοῦτο* [...]

nt 3. 4 aus den Cheirones des Kratinus, welches den Perikles
dem erhabenen Tone der chorischen Lyrik verspottet. Euri-
les hat die Daktylo-Ithyphallen in analoger Weise wie die
ktylo-Epitriten in die Tragödie herübergenommen und das
te Strophenpaar in der Parodos der Andromache darin ge-
det, wo dies Metrum um so weniger befremdet, als unmittelbar
rher sogar elegische Distichen dem tragischen Zwecke dienen
issen.

Was für die Daktylo-Epitriten die trochäische Dipodie
pitrit) ist, dasselbe ist für die Daktylo-Ithyphallici die akata-
:tisch-trochäische Tripodie, der Ithyphallicus. Er bildet das
hlusselement in einem jeden Verse mit Ausnahme des Anfangs-
rses von Ol. 5 στρ. und Ran., der mit einer katalektischen
podie (Creticus) abschliesst; der Creticus kommt auch Ol. 5 στρ. 3
d ἐπῳδ. 2 vor. In Androm. Parod. ist ein synkopirter iambi-
ıer Trimeter, wie er den Tragikern eigenthümlich ist, einge-
scht. Auflösung der Arsis findet in diesen Elementen nicht statt.

Die daktylischen Elemente überwiegen numerisch die tro-
äischen und bilden regelmässig den Anfang des Verses. Am
ufigsten sind daktylische Tripodieen und Pentapodieen (die
:zteren vorwiegend bei Pindar), seltener Tetrapodieen gebraucht.
e Schlussverse der Strophen beginnen mit Ausnahme von Ol. 5
od. sämmtlich mit einer zweisilbigen*) Anakrusis, wodurch
a anapästischer Rhythmus entsteht. Bei der Verbindung zweier
.emente im Inlaute des Verses wird gewöhnlich die Synkope
r Thesis angewandt, daher die meisten daktylischen Reihen
ıf eine Arsis ausgehen; bloss in der Strophe der Andromache
t die Synkope vermieden. Bei Pindar erfährt der erste dakty-
ische Fuss des Verses regelmässig Contraction, ein inlautender
aktylus nur einmal bei einem Eigennamen v. 18:

τιμῶν τ' Ἀλφεὸν εὐρὺ ῥέοντ' Ἰδαῖ|όν τε σεμνὸν ἄντρον.

on den übrigen hierher gehörenden Strophen ist die zweisilbige

τιν ἐκ Φοίνικος ἢ Καινέως „εἰ δ' ἐγὼ ὀρθὸς ἰδεῖν βίον ἀνέρος, ὦ πολῖται."
ir haben hier eine Nachbildung wie in der Ode der zweiten Parabase
r Ritter, wo die Strophe einem Pindarischen Prosodion nachgebildet ist,
ihrend der erste Vers der Antistrophe die Parodie einer Euripideischen
elle enthält, natürlich mit Beibehaltung des in der Strophe gebrauchten
ndarischen Metrums.

*) Einsilbige Anakrusis in den angeführten Fragmenten des Kratinus,
nn diese hierher zu ziehen sind.

Thesis nur Ran. v. 4 der Antistrophe contrahirt. Die logaödi
Bildung der daktylischen und anapästischen Tripodie ist
Pindar eigenthümlich, Olymp. 5 στρ. 1. 3.

Diese durchgehenden Gesetze lassen die daktylisch-ithyp
lischen Strophen als eine eigenthümliche Stilart erscheinen.
nach den Nachbildungen der Dramatiker zu schliessen, von
höheren Lyrik vielfach cultivirt war. Dass wir sie in den
nikien nur einmal finden, spricht nicht dagegen, denn auch
anderen Strophengattungen hat derselbe Zufall gewaltet.
Recht sagt daher Böckh von Olymp. 5: *metrum eximium, q*
quam a ceteris Pindari carminibus mirum quantum distans.
Abweichung besteht nicht allein in dem geringen Stroph
umfange*), sondern ebenso sehr in der Bildung der einze
Verse, wozu sich bei Pindar keine Parallelen finden. Der I
phallicus wird zwar auch in den sogenannten äolischen Strop
zugelassen, aber niemals als ein für jeden Vers nothwend
Element und nie mit vorausgehenden daktylischen Reihen, d
Vorwalten gerade zu den Eigenthümlichkeiten von Olym
gehört. Misst man diese Strophe an den Daktylo-Epitriten
stellt sich ein noch grösserer Unterschied heraus. In den I
tylo-Epitriten Pindars ist der Ithyphallicus ausgeschlo
während er hier die trochäische Primärform ist; dort bildet
Epitrit das überall nothwendige Element, während er hier
gends gebraucht wird; dort ist die daktylische Pentapodie
selten, dass wir sie in den sämmtlichen daktylo-epitritis
Epinikien Pindars nur ein einziges Mal nachweisen können, i
dagegen kommt sie in fünf Versen dreimal vor und, was
wesentlicher Bedeutung ist, überall mit anlautendem und ein
mit inlautendem Spondeus, während in den Daktylo-Epitri
Pindars der an- und inlautende Daktylus ohne Ausnahme n
gehalten ist. Man darf daher Olymp. 5 ep. 1 nicht mit Nem
ep. 2. 3 vergleichen, denn diese beiden Verse haben auch nic
ein einziges Element gemeinschaftlich.

An die daktylo-ithyphallischen Strophen schliesst sich A
1313, wo jeder Vers mit einer fast überall zweisilbigen An
krusis beginnt und mithin die daktylischen Reihen durchgän
zu Anapästen, die Ithyphallici v. 2. 3. 7 zu Hemiamben werd

*) So v. Leutsch Philol. I S. 121: „Es liegt dies weniger oder
nicht in den einzelnen Versen, ... allein der geringe Umfang der Stroph
und Epoden, die ungemeine Einfachheit aller Verse müssen auffallen."

1 haben die Anapäste logaödische Bildung und die Iamben
ie Synkope. Dasselbe Metrum findet sich Cratin. Charon. fr. 1. 2,
e es scheint, mit vorausgehenden trochäischen Reihen. Es muss
hingestellt bleiben, in wie weit diese Strophen eine der Ko-
ıdie eigenthümliche Umbildung der Daktylo-Ithyphallen sind.

Olymp. 5 *στρ.*

Ὑψηλᾶν ἀρετᾶν καὶ στεφάνων ἄωτον γλυκὺν
τῶν Οὐλυμπίᾳ, Ὠκεανοῦ θύγατερ, καρδίᾳ γελανεῖ
ἀκαμαντόποδός τ' ἀπήνας δέκευ Ψαύμιός τε δῶρα.

ἐπῳδ.

ἵπποις ἡμιόνοις τε μοναμπυκίᾳ τε. τὶν δὲ κῦδος ἁβρὸν
νικάσαις ἀνέθηκε, καὶ ὃν πατέρ' Ἄκρων' ἐκάρυξε καὶ τὰν νέοικον ἕδραν.

—́ — — ⏑ ⏑ —   —́ ⏑ ⏑ — ⏑ —   — ⏑ —
—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —   —́ ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ —   — ⏑ —   —́ ⏑ — ⏑ — ⏓

ἐπῳδ.

—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑   —́ ⏑ — ⏑ — ⏑
—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —   —́ ⏑ —   — ⏑ —   —́ ⏑ — ⏑ — ⏓

Ran. Parab. 675—685 = 706—716.

Μοῦσα χορῶν ἱερῶν ἐπίβηθι καὶ ἔλθ' ἐπὶ τέρψιν ἀοιδᾶς ἐμᾶς,
τὸν πολὺν ὀψομένη λαῶν ὄχλον, οὗ σοφίαι μυρίαι κάθηνται
φιλοτιμότεραι Κλεοφῶντος, ἐφ' οὗ δὴ χείλεσιν ἀμφιλάλοις δεινὸν
ἐπιβρέμεται Θρῃκία χελιδὼν,
ἐπὶ βάρβαρον ἑζομέμη πέταλον· κελαδεῖ δ' ἐπίκλαυτον ἀηδόνιον νόμον,
ὡς ἀπολεῖται, κἂν ἴσαι γένωνται.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —   — ⏑ —*)
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓   —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —   —́ ⏑ — ⏑ — ⏓
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓   —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —   —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏓
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏕ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — ⏑ — ⏓

Andromach. Parod. *α'* 117—125 = 126—134.

ὦ γύναι, ἃ Θέτιδος δάπεδον καὶ ἀνάκτορα θάσσεις δαρὸν οὐδὲ λείπεις,
Φθιὰς ὅμως ἔμολον ποτὶ σὰν Ἀσιήτιδα γένναν, εἴ τί σοι δυναίμαν
ἄκος τῶν δυσλύτων πόνων τεμεῖν,

---

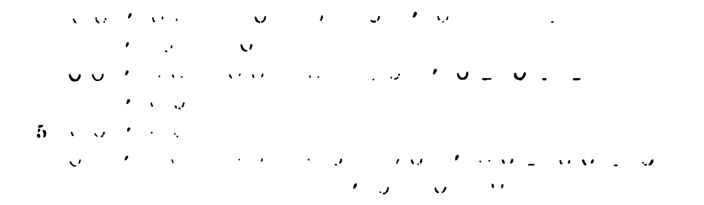
*) Die Abtheilung des ersten Verses in Reihen ist unsicher. So viel
ht fest, dass die daktylische Heptapodie das errhythmische Maass der
ihe übersteigt und mithin nicht eine einheitliche Reihe bilden kann. Im
brigen ist die Eurhythmie: 3 3 3 | 4 3 3 4 | 4 3 3 4.

οἳ δὲ καὶ Ἑρμιόναν ἔριδι στυγερᾷ συνεκλῇσαν, τλάμον᾽ ἀμφὶ λεκ
5 διδύμων ἐπίκοινον ἰοῦσαν ἀμφὶ παῖδ᾽ Ἀχιλλέως.

´ ∪ ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ – – ´ ∪ –
´ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ ´ ∪ ´ ∪ –
∪ ´ ∪ ∪ – ∪ –
´ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ´ ∪
5 ∪ ´ ∪ ∪ – ∪ ∪ ∪ ´ ∪ – ∪ – –

Aves 1313—1322 = 1325—1334.

Χ. ταχὺ δ᾽ ἂν πολυάνορα τὰν πόλιν καλοῖ τις ἀνθρώπων.
Π. τύχη μόνον προσείη.
Χ. κατέχουσι δ᾽ ἔρωτες ἐμᾶς πόλεως. Π. θᾶττον φέρειν κελεύω.
Χ. τί γὰρ οὐκ ἔνι ταύτῃ
5 καλὸν ἀνδρὶ μετοικεῖν;
Σοφία, Πόθος, ἀμβρόσιαι Χάριτες τό τε τῆς ἀγανόφρονος Ἡσ
εὐάμερον πρόσωπον.



§ 43.

Hyporchematische Daktylo-Trochäen.

In der Archilocheischen Poesie waren die daktylo-troch
schen Metra auf wenige Reihen und einen geringen Stroph
umfang beschränkt, im Hyporchema, das wie jene dem syst
tischen Tropos angehört, eröffnete sich ihnen ein weites (
biet, wo sie zu kunstvoller Bildung gelangen konnten. An
Stelle der kleinen typischen Strophen tritt ein immer ne
Wechsel in der Verbindung der Reihen, die von der Tripo
bis zur Hexapodie gebraucht und zu grösseren Perioden z
sammengeschlossen werden. Das Metrum wird durch kunstvo
Benutzung der Synkope, Auflösung und Zusammenziehung
den feurigen Tanzweisen und dem mimetischen Charakter d
Hyporchemas in Einklang gesetzt und trägt ein so eigenthü
liches Gepräge, dass es sich sowohl von den Archilocheisch
wie von den hesychastischen und tragischen Daktylo-Trochä
genau absondert und eine eigene Stilart bildet.

Die Anfänge der hyporchematischen Daktylo-Trochäen scheinen sich an Archilochus anzulehnen, dessen Metra, wie z. B. das Prosodiakon hyporchematikon, von der Komödie geradezu zu hyporchematischen Tänzen gebraucht werden (vgl. S. 380. 383). Auch Thaletas, der älteste Repräsentant des Hyporchemas, soll sich nach Glaukos an die Archilocheischen Metra angeschlossen haben*), womit nur die Daktylo-Trochäen oder Iambo-Trochäen gemeint sein können, da die Päonen, die ebenfalls im Hyporchema häufig gebraucht wurden, nach der Ueberlieferung desselben Berichterstatters dem Archilochus fremd waren. Der hyporchematische Stil des Thaletas und Xenodamos von Kythere wird von Alkman weiter ausgebildet (vgl. IV, 1), doch gestatten uns die kargen Fragmente nur eine geringe Einsicht in die Alkmanischen Daktylo-Trochäen. Daktylo-trochäisches Metrum zeigt fr. 1:

Μῶσ' ἄγε, Μῶσα λίγεια πολυμμελὲς αἰενάοιδε μέλος
νεοχμὸν ἄρχε παρσένοις ἀείδεν,

⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —**),

nach dem Zeugnisse des Maxim. Planud. Rhet. V, p. 510 Walz wie fr. 45 eine vollständige Strophe: *στροφὴ συγκειμένη . . . ἐξ ἀνομοίων*. Hier steht Alkman in seinen Daktylo-Trochäen noch auf der einfachen Stufe der Archilocheischen Strophenbildung: zwei daktylische und eine iambische Reihe werden zu einer distichischen Strophe vereint. Ob auch die längere Strophe fr. 60: *εὕδουσιν δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες* hierher zu zählen oder als logaödisch anzusehen ist, darüber s. die Logaöden III, 2, B. — In ihrer künstlerischen Vollendung treffen wir die hyporchematischen Daktylo-Trochäen erst bei Pratinas und Pindar, von denen freilich nur geringe Bruchstücke auf uns gekommen sind; noch unbedeutender sind die Fragmente des Simonides und Bakchylides. Bei dem Untergange der hyporchematischen Litteratur müssen uns die freien Nachbildungen der Komödie sehr willkommen sein. Aristophanes lässt nämlich am Schlusse der Lysistrata den Chor der Spartaner und Athener hyporchematische

*) Plut. mus. 10: *Γλαῦκος γὰρ μετ' Ἀρχίλοχον φάσκων γεγενῆσθαι Θαλήταν, μεμιμῆσθαι μὲν μετ' αὐτόν φησι τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι καὶ παίωνα καὶ κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιΐαν ἐνθεῖναι, οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρῆσθαι.* Vgl. Ritschl Rh. Mus. 1842 S. 282.

**) Ueber die Messung des Trimeters vgl. Bergk zu fr. 1.

Tänze im daktylo-trochäischen Metrum aufführen. Es ist kein Zweifel, dass der Dichter die Rhythmen des spartanischen Hyporchemas ebenso getreu wie den spartanischen Dialekt wiedergibt. Hyporchematische Daktylo-Trochäen finden wir ferner in der Ode der ersten Parabase der Vögel, in welcher Aristophanes wie sonst so vielfach in den Oden der Parabasen das bekannte Vorbild irgend eines Lyrikers copirt hat. Sodann hat sich die Sikinnis des Satyrdramas die hyporchematischen Daktylo-Trochäen angeeignet, wenigstens gibt der Cyclops zwei Beispiele. Endlich gehört hierher das bewegte Bakchikon in den Bakchae des Euripides*). Alle diese Lieder tragen so sehr das Gepräge einheitlicher metrischer Composition, dass wir sie als die letzten Ueberreste einer ausgedehnten metrischen Stilart anzusehen haben. Bloss Pindar fr. 107 unterscheidet sich durch das Vorwalten der daktylischen Reihen und muss bei der Unsicherheit des Textes und dem Mangel analoger Bildungen aus der folgenden metrischen Theorie ausgeschlossen bleiben.

Die Trochäen und Iamben, die als das Grundmetrum des diplasischen Rhythmengeschlechtes die vorwiegenden Reihen sind, treffen in ihrer Bildung am nächsten mit den iambo-trochäischen Monodieen des Euripides zusammen, nicht etwa als ob sie den letzteren als Vorbild gedient hätten, sondern vielmehr aus einem inneren Grunde, nämlich wegen des mimetischen Charakters, der jenen Monodieen und dem Hyporchema gemeinsam ist. Vgl. § 35. Die Mimesis ist zugleich der Grund, dass die antistrophische Responsion von den hyporchematischen Daktylo-Trochäen, so weit sie uns vorliegen, ausgeschlossen ist: wenigstens Aristoteles berichtet von den Monodieen, dem Nomos und dem (späteren) Dithyramb, dass hier die Mimesis der antistrophischen Bildung widerstrebte, da sich die Musik im Rhythmus und Metrum wie Melodie und Harmonie dem fortwährenden Wechsel der Situationen und Stimmungen anzuschliessen habe. — Unter den trochäischen und iambischen Reihen walten die Tetrapodieen vor, von denen gewöhnlich zwei zu einem Tetrameter vereint sind; aber auch die Hexapodieen und Pentapodieen sind beliebte Reihen, Pratin. 7. 10. 14. 16; Bacch. 20; Av. 4. 6. 12; mit Synkope nach der dritten Arsis Kyklops 608, 5: ἀλλ' ἰω,

*) Ueber den Zusammenhang dieser Stellen mit dem hyporchematischen Tropos s. unten S. 400.

Μάρων, πρασσέτω; die Tripodie ist dagegen meist auf den Schluss oder Anfang einer Periode beschränkt. Die Raschheit und Lebendigkeit des systaltischen Tropos lässt kein Ritardando zu, daher die irrationalen Thesen sehr selten sind im Gegensatze zu den iambischen und trochäischen Reihen der Komödie und subjectiven Lyrik. Der Höhepunkt der Erregtheit findet seinen metrischen Ausdruck in den zahlreichen Auflösungen der Arsis, die in dem zornigen Chorgesange des Pratinas, in dem enthusiastischen Jubelreigen der Athener am Ende der Lysistrata und dem Bakchikon des Euripides so gehäuft sind, dass die nicht aufgelösten Arsen hinter den aufgelösten numerisch zurückstehen; in ruhiger gehaltenen Parthieen, wie den Hyporchemen der Spartaner und den beiden Gesängen des Kyklops, ist die Auflösung fast ausgeschlossen. — Wie die Reinheit der Thesen, so erinnert auch die Häufigkeit der Synkope an die trochäischen Chorgesänge der Tragödie, doch stellt sich hier zugleich ein leicht wahrzunehmender Unterschied heraus. In den trochäischen Versen der Tragödie trifft auch die inlautenden Reihen fast durchgängig Katalexis (Synkope der Schlussthesis), in den hyporchematischen Daktylo-Trochäen dagegen findet die Katalexis meist nur am Ende des Verses statt, während innerhalb des Verses die Reihe akatalektisch ausgeht und so der Charakter der Flüchtigkeit durch die ununterbrochene Folge von Arsis und Thesis bis zur Verspause gewahrt wird; man vergleiche Kyklops 356, 8 und Lysistr. 1279:

χαιρέτω μὲν αὖλις ἆδε, χαιρέτω δὲ θυμάτων.
πρόσαγε χορὸν, ἔπαγέ τε χάριτας, ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν

mit Agam. 164:

οὐκ ἔχω προσεικάσαι πάντ' ἐπισταθμώμενος.

Wo die Synkope in den hyporchematischen Daktylen gebraucht ist, lässt sich fast überall ein Zusammenhang dieser Form mit dem Gedankeninhalt bemerken; sie trifft entweder die Schlussthesis einer Dipodie, Lysistr. 1247, 4: *πρόκροον θείκελοι ποττὰ κᾶλα*, oder die Thesen zweier aufeinander folgenden Füsse im Anfang oder Ende der Reihe (vgl. § 25), Lysistr. 1247, 2: *τώς τ' Ἀσαναίως*, v. 5: *τὼς Μήδως τ' ἐνίκων*, v. 9: *ἦν γὰρ τὤνδρες οὐκ ἐλάσσως* (⌊́ ⌊ — ∪ — ∪ ⌊ —), Kykl. 356: *εὐρείας φάρυγγος, ὦ Κύκλωψ*, v. 4: *βρύκειν, κρεοκοπεῖν μέλη ξένων.* Der gedehnte sechszeitige Spondeus fällt hier überall auf besonders hervorgehobene Worte: die nachdrucksvollen Längen malen das Grosse,

Gewaltsame und Furchtbare, und gerade in dem Contraste, der hierdurch dem sonst so leichten und bewegten Rhythmus gegenüber hervorgerufen wird, beruht ein grosser Theil des mimetischen Charakters. Ja sogar ganze Reihen aus blossen dreizeitigen Längen werden gebildet, Lysistr. 1247, 10 bei der Schilderung des unermesslichen furchtbaren Heeres der Perser: *τᾶς νάμμας τοὶ Πέρσαι.* Bacch. 576, 19: *Δίου βροντᾶς* (der allgewaltige Donner des Zeus, der die Gemüther mit Schrecken erfüllt). Kyklops 356, 14: *κόπτων, βρύκων* (die grausenerregende Unthat des Kanibalen). Auch in den trochäischen Strophen des tragischen Tropos kamen diese Dehnungen vor, vgl. § 25.

Die daktylischen und anapästischen Elemente sind wie die trochäischen und iambischen am häufigsten tetrapodisch: entweder ist die Tetrapodie ein selbständiger Vers (so vielleicht auch Bacch. 576 v. 12), oder sie wird mit einer zweiten daktylischen oder einer trochäischen Tetrapodie zum oktapodischen Verse vereint; Pentapodieen finden sich Aves 737, 5: *ἱζόμενος μελίας ἐπὶ φυλλοκόμου.* Bacch. 576, 6: *πῦρ οὐ λεύσσεις οὐδ' αὐγάζει Σεμέλας*; Lysistr. 1297, 9: *ἀμπάλλοντι ποδοῖν πύκν' ἀγκονιῶσαι. | ταὶ δὲ κόμαι σείονθ' ᾇπερ Βακχᾶν*; eine katalektische anapästische Hexapodie mit Synkope ist Pratin. 1, 4: *μετὰ Ναϊάδων οἷά τε κύκνον ἄγοντα,* analog der synkopirten anapästischen Tetrapodie Lysistr. 1247, 14: *παυσαίμεθα· ὦ δεῦρ' ἴθι, δεῦρ'.* Die in den trochäischen Strophen der Tragiker üblichen daktylischen Pentapodieen mit gedehntem Schlussspondeus (also Hexapodieen nach rhythmischer Geltung) finden sich im Kyklops (356, 3. 15; 608, 4); eine ähnliche Bildung ist Kykl. 608, 7: *κἀγὼ τὸν φιλοκισσοφόρον Βρόμιον,* wo der anlautende Spondeus aus gedehnten Längen besteht; vgl. Lysistr. 805: *κἀγὼ βούλομαι μῦθόν τιν' ὑμῖν ἀντιλέξαι.*

Was die metrische Behandlung der Daktylen betrifft, so macht das Hyporchema von der Freiheit der Zusammenziehung je nach Ton und Inhalt häufigen Gebrauch; an jeder Stelle ist der Daktylus contractionsfähig; daktylische Reihen, in denen nur ein einziger nicht zusammengezogener Daktylus sich findet, sind häufig genug, Lysistr. 1247, 1: *ὅρμαον τῶς Κυρσανίως ὦ*; Lysistr. 1297, 10: *ταὶ δὲ κόμαι σείονθ' ᾇπερ Βακχᾶν,* Kyklops 356, 6: *μή μοι μὴ προδίδου,* eine katalektische Tripodie, welcher v. 11 *γηλῆς ὦ τλᾶμον* analog steht, nur dass in der letzteren auch der zweite Fuss contrahirt und die Schlusssilbe anceps ist.

Auch die Auflösung des Daktylus zu einem Proceleusmaticus ist ebenso wenig wie in den rein daktylischen Hyporchemen (s. § 6. 9) und den daktylischen Monodieen der Tragödie (§ 10) ausgeschlossen, natürlich nur in den feurigsten Stellen und immer als rhythmisches Kunstmittel; wir finden zwei Beispiele, Lysistr. 1247, 12 und Bacch. 576, 12 (wo die Lesart *τὰ* beizubehalten ist):

ἀγρότερ' | Ἄρταμι | σηρο|κτόνε μόλε ‖ δεῦρο, παρσένε σιά,
ἴδετε τὰ | λάϊνα | κίοσιν | ἔμβολα. ‖

In den anapästischen Reihen ist die Freiheit der Zusammenziehung und Auflösung noch viel ausgedehnter; mehrere anapästische Proceleusmatici folgen aufeinander Pratin. 1, 3:

ἐμὸς ἐμὸς | ὁ Βρόμιος |, ἐμὲ δεῖ | κελαδεῖν, ‖ ἐμὲ δεῖ | παταγεῖν |
ἀν' ὄρεα | θύμενον ‖

wie andererseits wieder ganze anapästische Reihen und Verse aus Spondeen bestehen, Bacch. 576, 3: *ἰὼ Βάκχαι, ἰὼ Βάκχαι*; Lysistr. 1297, 11: *θυρσαδδωᾶν καὶ παιδδωᾶν, ἀγῆται δ' ἁ Λήδας παῖς.* In diesen scharfen Contrasten stehen die hyporchematischen Daktylo-Trochäen vor allen Rhythmen oben an. — Endlich sind die Daktylen und Anapäste mit logaödischem Schlusse zu bemerken, Lysistr. 1279, 4. 6. 7; 1247, 3; Bacch. 576, 21; ihnen analog stehen äolisch-daktylische und pherekrateische Reihen, die jedoch nur selten eingemischt sind.

Der Mannichfaltigkeit der metrischen Bestandtheile entspricht die kunstvolle eurhythmische Responsion der Reihen, die in den daktylo-trochäischen Hyporchemen im Einklang mit den mannichfachen Verschlingungen des feurigen Tanzes zur höchsten Vollendung ausgebildet ist. Wir haben bereits oben bemerkt, dass eine antistrophische Responsion, soweit wir urtheilen können, nicht stattfand; das Hyporchema zerfiel in einzelne alloiostrophische Parthieen, die sich durch Wechsel des Tones und des Inhaltes von einander absonderten. So zerfällt das erste spartanische Tanzlied der Lysistrata in zwei Alloiostropha, das erste v. 1—10 (die Kämpfe der Spartaner und Athener gegen die Perser) und das zweite v. 11—14 (der neue Friedensbund unter den Hellenen); das Bakchikon des Euripides, Bacch. 576, dessen hyporchematischer Charakter schon allein durch das Metrum feststehen würde, zerfällt in drei Parthieen, die äusserlich durch drei proodische Interjectionen v. 1. 9. 15 geschieden sind; das Fragment des

halb dieser alloiostrophischen Theile tritt nun eine sehr kunstreiche eurhythmische Responsion in den Reihen hervor; am häufigsten sind ausgedehnte mesodische, palinodische und tristichisch-

Pratinas fr. 1.

τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;
τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;
ἐμὸς ἐμὸς ὁ Βρόμιος, ἐμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἐμὲ δεῖ παταγεῖν ἀν' ὄρεα θύμενον
μετὰ Ναϊάδων οἷά τε κύκνον ἄγοντα
5 ποικιλόπτερον μέλος.

τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερὶς βασίλειαν·
ὁ δ' αὐλὸς ὕστερον χορευέτω·
καὶ γάρ ἐσθ' ὑπηρέτας.
κώμῳ μόνον θυραμάχοις τε πυγμαχίαισι νέων (ἐ)θέλει
10 πάροινον (nicht παροίνων) ἔμμεναι στρατηλάτας.

παῖε τὸν Φρύγ' ἀοιδοῦ (?)
ποικίλου προαχέοντα· φλέγε τὸν ὀλεσισιαλοκάλαμον,
λαλοβαρυόπα παραμελορυθμοβάταν θ' ὑπαὶ
τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον.
15 ἤν ἰδού· ἅδε σοι δεξιὰ καὶ ποδὸς
διαρριφά, θριαμβοδιθύραμβε·
κισσόχαιτ' ἄναξ ἄκουε τὰν ἐμὰν
Δώριον χορείαν.

Lysistr. 1247. Spartan. Hyporchem.

ὅρμαον τῶς κυρσανίως, ὠ Μναμόνα, τὰν τεὰν
μῶαν, ἅτις οἶδεν ἀμὲ τώς τ' Ἀσαναίως,
ὅκα τοὶ μὲν ἐπ' Ἀρταμιτίῳ
πρόκροον θείκελοι ποττὰ κᾶλα
5 τὼς Μήδως τ' ἐνίκων.
ἀμὲ δ' αὖ Λεωνίδας ἆγεν ᾇπερ τὼς κάπρως
θάγοντας, οἰῶ, τὸν ὀδόντα· πολὺς δ' ἀμφὶ τὰς γένυας ἀφρὸς ἤνσει

Pratinas fr. 1 zerfällt in drei durch Gedankeninhalt und Interpunction genau gesonderte eurhythmische Perioden. Auch innerhalb einer jeden Periode sind die entsprechenden Hälften sowie das mesodische Centrum durch Interpunction abgetrennt. Per. I: palinodisch mit einem von den vorausgehenden Reihen durch das Metrum geschiedenen Epodikon. Die zwei ersten Verse der Periode sind trochäisch-iambisch mit fast durchgängiger Auflösung, die dem zürnenden Eifer entspricht; die zwei folgenden, in denen sich der Ton zu dionysischem Enthusiasmus erhebt, enthalten aufgelöste Anapäste. V. 1 nach unserer Messung hat zahlreiche Analogieen vgl. Lysistr. 1279, 2; es ist unnöthig durch Veränderung von τί in τίνα einen iambischen Trimeter zu bilden. — Per. II: eine trochäische Tetrapodie wird auf beiden Seiten von einer Oktapodie und Pentapodie distichisch um-

linodische (Pratin. v. 9—18) Perioden; oft schliesst sich einer
ıgeren, kunstreicheren Periode eine stichische Verbindung als
gesang an.

Pratinas fr. 1.

```
    ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —                                  6
  ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ —                   4 + 4
∪∪ ∪́∪ ∪∪ ∪∪ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ ⏊ ∪∪ — ∪∪ ∪∪ ∪∪ —               4 + 4
∪∪ ⏊ ∪∪ —  — ∪∪ — ∪∪ — ∪                                     6
5   ⏊ ∪ — ∪ — ∪ —                                              4 ἐπῳδ.

    ⏊ ∪ —   — ∪ —   ⏊ ∪ — ∪ — ∪∪ —  —                         4 + 4
  ∪ ⏊ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —                                          5
    ⏊ ∪ — ∪ — ∪ —                                              4
  — ⏊ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ⏊ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ —                         4 + 4
0 ∪ ⏊ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —                                          5

    ⏊ ∪ — ∪∪ —  —                                               3
    ⏊ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪                      4 + 4
  ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —                                  6
    ⏊ ∪ — ∪ — ∪ — ∪—                                           5
5   ⏊ ∪ —   — ∪ —   ⏊ ∪ —   — ∪ —                              4 + 4
  ∪ ⏊ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪                                        5
    ⏊ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —                                      6
    ⏊ ∪ — ∪ —  —                                                3
```

Lysistr. 1247. Spartan. Hyporchem.

```
    ⏊ ∪∪ — ∪∪ — ∪ ∪ —  — | ⏊ ∪ —   — ∪ —                        4 + 4
    ⏊ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ | ⏊ ∪ —   —   —                            4 + 4
∪∪ ⏊ ∪∪ — ∪ — ∪ —                                               4
    ⏊ ∪ —   — ∪ —        — ∪ — ∪                                6
5   ⏊   —   — ∪ — ∪̄                                             4
    ⏊ ∪ — ∪ — ∪ —        ⏊ ∪ — ∪̄ — ∪ —                          4 + 4
  — ⏊ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ —     ⏊ ∪ — ∪∪ — ∪∪ —  —                    4 + 4
```

---

lossen. Die Versabtheilung ist durch Interpunction bezeichnet. V. 9 ist
ı Metrums wegen vielleicht ἐθέλει zu schreiben, so dass die Verbindung
er iambischen (trochäischen) und einer reinen daktylischen Tetrapodie
gestellt wird, welche in den Metren dieser Klasse eine Normalform ist. —
. III: eine tristichische Periode von acht Reihen ist von zwei Tripodieen
schlossen, wovon die erste als Anfangsreihe pherekrateisch gebildet ist.

Lysistr. 1247. Die Versabtheilung ist in den Handschriften und
sgaben verunstaltet; dasselbe gilt von den beiden folgenden Par-
een. Die Wiederherstellung der richtigen Abtheilung darf sich nur auf
Analogie der übrigen Chorlieder dieser metrischen Gattung stützen.
ch hier waltet die Verbindung zweier Tetrapodieen zu einem Verse vor.
m Inhalt wie der Form nach bildet unser Chorlied zwei Alloiostropha,

πολὺς δ' ἀμᾶ καττᾶν σκελῶν [ἀφρὸς] ἵετο.
ἦν γὰρ τὤνδρες οὐκ ἐλάσσως
10 τᾶς ψάμμας, τοὶ Πέρσαι.

ἀγρότερ' Ἄρταμι σηροκτόνε, μόλε δεῦρο, παρσένε σιὰ,
ποττὰς σπονδὰς, ὡς συνέχῃς πολὺν ἀμὲ χρόνον. νῦν δ' αὖ φιλία
αἰὲς εὔπορος εἴη
ταῖσι συνθήκαισι καὶ τᾶν αἱμυλᾶν ἀλωπέκων
παυσαίμεθα· ὦ δεῦρ' ἴθι, δεῦρ', ὦ κυναγὲ παρσένε.

Lysistrat. 1279. Athen. Hyporch.

πρόσαγε χορὸν, ἔπαγέ τε χάριτας, ἐπὶ δὲ κάλεσον Ἄρτεμιν·
ἐπὶ δὲ δίδυμον ἀγε(σί)χορον Ἰήιον
εὔφρον', ἐπὶ δὲ Νύσιον,
ὃς μετὰ Μαινάσι Βάκχιος ὄμμασι δαίεται,
5 Δία τε πυρὶ φλεγόμενον, ἐπί τε πότνιαν ἄλοχον ὀλβίαν,

εἶτα δὲ δαίμονας, οἷς ἐπιμάρτυσι χρησόμεθ' οὐκ ἐπιλήσμοσιν
ἡσυχίας πέρι τῆς μεγαλόφρονος, ἣν ἐποίησε θεὰ Κύπρις.

ἀλαλαλαὶ ἰὴ παιών·
αἴρεσθ' ἄνω, ἰαί,
10 ὡς ἐπὶ νίκῃ, ἰαί.
εὐοῖ εὐοῖ, εὐαὶ εὐαί.

Lysistrat. 1297. Spart. Hyporch.

Ταΰγετον αὖτ' ἐραννὸν ἐκλιπῶα
Μῶα μόλε Λάκαινα πρεπτὸν ἁμὶν
κλέωα τὸν Ἀμύκλαις [Ἀπόλλω] σιὸν καὶ χαλκίοικον ἄνασσαν,
Τυνδαρίδας τ' ἀγασώς,
- - -

von denen jedes eurhythmisch eine einzige Periode ausmacht. Per. I me-
disch, eine Hexapodie von zehn Tetrapodieen umschlossen nebst drei Hex-
podieen als Epodikon. Der Mangel an aufgelösten Arsen und das Vorwalt-
gedehnter Spondeen (vgl. S. 393) bezeichnet im Gegensatze zu den leicht-
Rhythmen des folgenden Athenerchores den ehrenfesten Charakter d-
spartanischen Naturells. — In Per. II steigt bei dem frohen Jubel über d-
endlich geschlossenen Frieden die Lebhaftigkeit des Rhythmus, aber se-
bezeichnend wird diese nicht wie sonst durch aufgelöste Trochäen, sond-
nur durch flüchtige Daktylen mit mannichfachem metrischen Wechsel d-
Auflösung und Zusammenziehung dargestellt; die Trochäen gehen daneb-
in einem retardirenden Gange. Der Schlussvers mit seinen synkopirt-
Anapästen (anakrusische Choriamben) stellt den Höhepunkt des spartanisch-
Jubels dar. Die Periode ist nach ihrer eurhythmischen Composition me-
disch: die pherekrateische Tripodie am Ende von v. 12 wird von a-
Tetrapodieen umschlossen. V. 13 muss ταῖσι συνθήκαισι geschrieben werd-

Lysistrat. 1279 ist ebenfalls als Hyporchema zu fassen; dies wi-
durch die Schlussverse bestätigt, die mit wenigen Veränderungen auch a-
Schluss des κρητικὸν μέλος Ecclesiaz. 1164 vorkommen (vgl. § 9 fin.). A-

	∪ ∠ ∪ — ∪̄ — ∪ — — ∪ ∪	6
	∠ — — ∪ — ∪ — —	6
)	∠ — — — — —	6
	∠ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ ∪∪ ∪∪ ∠ ∪ — ∪ ∪∪ —	4 + 4
	∠ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ ∠ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ —	4 + 4
	∠ ∪ — ∪∪ — —	3
	∠ ∪ — ∪̄ — ∪ — ∪̄ ∠ ∪ — ∪ — ∪ —	4 + 4
	— ∠ ∪∪ — — ∪∪ — ∠ ∪ — ∪ — ∪ ∪	4 + 4

Lysistrat. 1279. Athen. Hyporch.

	∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ ∪	4 + 4
	∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ ∪	6
	∠ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ ∪	4
	∠ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪ —	6
5	∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —	4 + 4
	∠ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ ∠ ∪∪ — ∪∪ — ∪ ∪	4 + 4
	∠ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ ∠ ∪∪ — ∪∪ — ∪ ∪	4 + 4
	∪́∪ ∪ — ∪ — ∪ —	4
	— ∠ ∪ — ∪ —	3
0	∠ ∪∪ — ∪∪ —	3
	∪ ∠ ∪ — ∪ — ∪ —	4

Lysistrat. 1297. Spart. Hyporch.

∪ ∪́∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∠ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ ∠ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — — ∠ ∪ — ∪∪ — —
∠ ∪∪ — ∪∪ —

---

ie mesodische Periode von fünf Tetrapodieen und zwei Hexapodieen folgt
ie stichische Verbindung von vier Tetrapodieen, je zwei Tetrapodieen zu
iem Verse vereint. V. 4 ist das schliessende δαίεται sowohl dem Sinne
ı dem Metrum nach gerechtfertigt; die bisherigen Bedenken gegen dies
ort sind nur durch die schlechte Versabtheilung der Handschriften und
ısgaben veranlasst. Der Jubelruf v. 7 ff. ist in kürzeren Versen, zwei
linodisch gruppirten Tripodieen und Tetrapodieen gehalten. Die darauf
genden Worte nach G. Hermanns wahrscheinlicher Ergänzung

(ἄγ' ὦ) Λάκων
πρόφαινε δὴ σὺ μοῦσαν ἐπὶ νέᾳ νέαν

ıören nicht mehr dem Chore, sondern der Lysistrata an, die hier gleich-
ı als Chorführerin zwischen den Gesängen der Athener und Spartaner
Trimetern zum Tanze auffordert; vgl. 1273: ἄγε νυν, ἐπειδὴ τἄλλα πε-
ηται καλῶς u. s. w. Dieselbe Unterbrechung der Chorstrophen durch
se des Koryphaios findet sich auch im Chor der Mysten Ran. 382: ἄγε
ἑτέραν ὕμνων ἰδέαν u. s. w. und 394: ἄγ' εἶα ‖ νῦν καὶ τὸν ὡραῖον
ν u. s. w.

5 τοὶ δὴ παρ' Εὐρώταν ψιάδδοντι. εἶα μάλ' ἔμβη,
ὦ εἶα κοῦφα πάλλων,
ὡς Σπάρταν ὑμνίωμες, τᾷ σιῶν χοροὶ μέλοντι καὶ ποδῶν κτύπος.
ἅτε πῶλοι ταὶ κόραι πὰρ τὸν Εὐρώταν
ἀμπάλλοντι ποδοῖν πύκν' ἀγκονιῶαι,
10 ταὶ δὲ κόμαι σείοντ' ἅπερ Βακχᾶν
θυρσαδδωᾶν καὶ παιδδωᾶν. ἁγῆται δ' ἁ Λήδας παῖς
ἁγνὰ χοραγὸς εὐπρεπής.

Bacchae 576.

Δ. ἰώ,
κλύετ' ἐμᾶς κλύετ' αὐδᾶς,
ἰὼ Βάκχαι, ἰὼ Βάκχαι.
Χ. τίς ὅδε, τίς πόθεν (ὅδ') ὁ κέλαδος ἀνά μ' ἐκάλεσεν Εὐίου;
5 Δ. ἰὼ ἰώ, πάλιν αὐδῶ,
ὁ Σεμέλας, ὁ Διὸς παῖς.

Χ. ἰὼ ἰὼ δέσποτα δέσποτα, μόλε νυν ἡμέτερον εἰς
θίασον, ὦ Βρόμιε Βρόμιε, πέδον χθονὸς ἔνοσι πότνια.

ἆ ἆ,
10 τάχα τὰ Πενθέως μέλαθρα διατινάξεται πεσήμασιν
ὁ Διόνυσος ἀνὰ μέλαθρα· σέβετέ νιν. σέβομεν ὦ.
ἴδετε τὰ λάινα κίοσιν ἔμβολα
διάδρομα τάδε· Βρόμιος (ἐπ)αλαλάζεται στέγας ἔσω.
Δ. ἅπτε κεραύνιον αἴθοπα λαμπάδα· σύμφλεγε σύμφλεγε δώματα Πενθέως.

15 Χ. ἆ ἆ,
πῦρ οὐ λεύσσεις οὐδ' αὐγάζει Σεμέλας
ἱερὸν ἀμφὶ τάφον, ἅν
ποτε κεραυνόβολος ἔλιπε φλόγα
Δίου βροντᾶς;

20 δίκετε πεδόσε δίκετε τρομερὰ σώματα, Μαινάδες· ὁ γὰρ ἄναξ
ἄνω κάτω τιθεὶς ἔπεισι μέλαθρα τάδε Διὸς γόνος.

Lysistr. 1297. An eine ausgedehnte, wie es scheint, mesodis[che]
Periode schliessen sich drei Tetrapodieen in stichischer Folge. In [V.]
haben wir πυκνὰ ποδοῖν zu ποδοῖν πύκν' umgestellt. V. 11 ist ein a[na]-
pästischer Tetrameter mit durchgängiger Zusammenziehung der Thesen (las[t]
Spondeen). Die Schlussverse sind drei katalektisch-iambische Tetramet[er]
ἀλλ' ἄγε κόμαν παραμπύκιδδε χερὶ ποδοῖν τε πάδη u. s. w.
von denen der letzte nur unvollständig erhalten ist.

Bacch. 576. Jede der drei Perioden beginnt, wie oben bemerkt, [mit]
einer proodischen Interjection (ἰώ — ἆ ἆ — ἆ ἆ, wahrscheinlich gedeh[nte]
Spondeen). Alles weist darauf hin, dass dieses Bakchikon vorwieg[end]
mimetisch war (das Erstaunen beim Rufe des Gottes, der Beginn [des]
Thiasos, das Wanken der Säulen und Einstürzen des Hauses, die auflodernd[e]

— ⏑́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑⏑ — —
— ⏑́ ⏑ — ⏑ — —
— ⏑́ — — ⏑ — ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ —
⏑́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑́ ⏑ — — —
⏑́ — — ⏑⏑ — — — ⏑⏑ — —
⏑́ ⏑⏑ — — — — — — —
— ⏑́ — — — — — — — ⏑́ — — — —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

Bacchae 576.

— —	
⏑⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑́ —	3
— ⏑́ — — — — —	4
⏑⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —	4 + 4
— ⏑́ — — ⏑ ⏑ — —	4
⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ — —	3
⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑⏑́ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ —	4 + 4
⏑⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —	4 + 4
— —	
⏑⏑́ ⏑ — — ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4 + 4
⏑⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑́ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ —	4 + 4
⏑⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑	4
⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4 + 4
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —	4 + 4
— —	
⏑́ — — — — — — — ⏑ ⏑ —	5
⏑⏑́ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ —	4
⏑⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑	5
⏑́ — — —	4
⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —	4 + 4
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —	4 + 4

rbäche), und eben deshalb ist für dieses Lied, das ohnehin kein
tlicher Dithyrambus ist, die rhythmische Form des Hyporchemas ge-
t, was uns bei Euripides nicht auffallen kann, da er auch als Dichter
Satyrdramen dieses Metrum gebrauchte. Per. I mesodisch, die ent-
henden Reihen sind auch metrisch identisch: ein trochäischer Tetra-
r von zwei anapästischen Dimetern und zwei Pherekrateen umgeben;
schliessen sich vier Tetrapodieen zu zwei Versen verbunden. —
II mesodisch: eine Tetrapodie in der Mitte von vier Tetrametern.
schreiben wir wegen des Metrums ἐπαλαλάζεται. — Per. III: zwei
podieen und zwei Tetrapodieen in distichischer Folge, darauf zwei
meter wie am Schlusse der ersten Periode. Auf den Zusammenhang
hen metrischer Form und Inhalt im Einzelnen ist oben aufmerksam
cht. In v. 20 ist die zweite Reihe wie Lysistr. 1279, 6. 7 gebildet.

Aves I. Parab. 737—752 = 769—787.

Μοῦσα λοχμαία,
τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιοτὶγξ,
ποικίλη, μεθ' ἧς ἐγὼ νάπαισί τε καὶ κορυφαῖς ἐν ὀρείαις,
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτὶγξ,
5 ἱζόμενος μελίας ἐπὶ φυλλοκόμου,
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτὶγξ,
δι' ἐμῆς γένυος ξουθῆς μελέων
Πανὶ νόμους ἱεροὺς ἀναφαίνω σεμνά τε μητρὶ χορεύματ' ὀρείᾳ.
τοτοτοτοτοτοτοτοτοτὶγξ,
10 ἔνθεν ὥσπερ ἡ μέλιττα
Φρύνιχος ἀμβροσίων μελέων ἀπε|βόσκετο καρπὸν, ἀεὶ φέρων γλυ-
κεῖαν ᾠδάν.
τιὸ τιὸ τιὸ τιοτίγξ.

Cyclops 356—374.

εὐρείας φάρυγγος, ὦ Κύκλωψ,
ἀναστόμου τὸ χεῖλος· ὡς ἕτοιμά σοι
ἑφθὰ καὶ ὀπτὰ καὶ ἀνθρακιᾶς ἄπο χναύειν,
βρύκειν, κρεοκοπεῖν μέλη ξένων,
5 δασυμάλλῳ ἐν αἰγίδι κλινομένῳ.
μή μοι μὴ προδίδου·
μόνος μόνῳ κόμιζε πορθμίδος σκάφος.
χαιρέτω μὲν αὖλις ἅδε, χαιρέτω δὲ θυμάτων
ἀποβώμιος ἃν ἔχει θυσίαν
10 Κύκλωψ Αἰτναῖος ξενικῶν κρεῶν κεχαρμένος βορᾷ
νηλής, ὦ τλᾶμον,
ὅστις δωμάτων ἐφεστίους [ξενικοὺς]

Aves 737. Der hyporchematische Stil in der Ode einer Parabase kann nicht befremden, da fast alle Oden der Parabasen nicht bloss im Tone, sondern auch in den Anfangsworten und sonst auf bekannte Dichtungen der chorischen Lyriker und Tragiker anspielen und daher auch Metra enthalten, welche der Komödie an sich fremd sind. So die daktylischen Strophen Equit. 1264. Pax 775, als deren Vorbilder uns vom Scholiasten Stesichorus und Pindar bezeichnet werden. Ohne Zweifel sind die Worte Μοῦσα λοχμαία die Anfangsworte irgend einer lyrischen Dichtung, ebenso wie in anderen Parabasen δεῦρο Μοῦσ', — τί κάλλιον ἀρχομένοισιν — ἀμφί μοι αὖτε Φοῖβ' ἄναξ — Μοῦσα σὺ μὲν πολέμους — Μοῦσα χορῶν ἱερῶν. Besonders lieben die Oden der Parabase hyporchematischen Ton, daher in ihnen häufig päonisches Maass. In unserer Ode ist die dem Hyporchema eigenthümliche Mimesis auf den höchsten Grad gesteigert bis zur Nachahmung der Vögelstimmen, während der Rhythmus und der Tanz zugleich die luftigen Bewegungen der Vögel darzustellen sucht. Das Metrum ist völlig das hyporchematische Daktylo-Trochäenmaass, nur ist die Eurhythmie weniger kunstreich. Die diesem Metrum sonst fremde

Aves I. Parab. 737—752 = 769—787.

—́ ⏑⏑ — ⏑	2 προῳδ.
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4+4
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —	4+4
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	5
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —	5
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	5
⏑⏑ —́ ⏑⏑ — — — ⏑⏑ —	4
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —	4+4
⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —	4
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑	4+4
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑	
—́ ⏑ — ⏑ — ⏒	3+3
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	5 ἐπῳδ.

Cyclops 356—374.

—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —	6
—́ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6
⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —	4 ἐπῳδ.
—́ ⏔ — ⏑⏑ —	3
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑⏑	6
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4+4
⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑⏑ —	4
—́ ⏔ — ⏔ — ⏑⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4+4
—́ ⏔ — ⏔ —	3
—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6

trophische Bildung wird durch den Gebrauch in der Parabase bedingt.
ὸ ist wahrscheinlich als Trochäus zu messen.
Cyclops 356. G. Hermann u. a. haben sich abgemüht, eine antihische Responsion herzustellen, die hier ebenso wenig stattfindet wie n beiden folgenden Chorparthieen des Kyklops und die überhaupt den ylo-Trochäen dieser Form fern steht. Auch eine Vertheilung unter chöre darf nicht angenommen werden; alles Auffallende verschwindet, man die Mimesis als den Grundcharakter in den Chorliedern dieser schen Stilgattung festhält. Das Chorlied zerfällt in drei Theile und o viele eurhythmische Perioden. In dem ersten und dritten (1—5 und) erheuchelt der Chor der geknechteten Satyrn in Furcht vor dem amen Kyklopen eine unterwürfige Mitfreude an dem barbarischen lenmahle seines Herrn; doch bricht die wahre Stimmung durch, t als feige und selbstsüchtige Angst im zweiten Theile (6. 7, an eus gerichtet), dann im Schlusstheile v. 11 ff. als unverhohlener Inn. In diesen fortwährenden Gegensätzen liegt zugleich der komischtische Contrast. Der erste Theil ist stichisch mit einer epodischen

ἰκτῆρας ἐκθύει [δόμων]
κόπτων βρύκων,
15 ἑφθά τε δαινύμενος μυσαροῖσιν ὀδοῦσιν
ἀνδρῶν θέρμ' ἀπ' ἀνθράκων κρέα.

Cyclops 608—623.

λήψεται τὸν τράχηλον ἐντόνως ὁ καρκίνος
τοῦ ξενοδαιτυμόνος· πυρὶ γὰρ τάχα φωσφόρους ὀλεῖ κόρας·
ἤδη δαλὸς ἠνθρακωμένος
κρύπτεται εἰς σποδιάν, δρυὸς ἄσπετον ἔρνος.
5 ἀλλ' ἴτω Μάρων, πρασσέτω·
μαινομένου 'ξελέτω βλέφαρον Κύκλωπος, ὡς πίῃ κακῶς.
κἀγὼ τὸν φιλοκισσοφόρον Βρόμιον
ποθεινὸν εἰσιδεῖν θέλω,
Κύκλωπος λιπὼν ἐρημίαν.
10 ἆρ' ἐς τοσόνδ' ἀφίξομαι;

B. Hesychastischer Tropos.

Daktylo-Epitriten, sogenannte dorische Strophen.

§ 44.

Theorie der daktylo-epitritischen Strophen.

Die daktylo-epitritischen Strophen werden nach der dorisch[en] Tonart, in der sie häufig, aber keineswegs ausschliesslich ge[setzt] waren*), von den neueren Metrikern dorische Strophen genan[nt]

Tetrapodie, der zweite mesodisch, dessen zwei erste Verse (daktylische [Tetra]podie und iambische Hexapodie) in den beiden Versen des Schlussthe[ils] der jenem im Inhalt coordinirt steht, ihre eurhythmische Responsion ha[ben], worauf zwei Tetrapodieen und zwei Hexapodieen mit vielen gedehn[ten] Längen als dritter Theil das Chorlied abschliessen. V. 12. 13 passen [die] Wörter ξενικοὺς und δόμων weder in den Sinn noch in das Metrum [und] sind auszuwerfen, alles Uebrige ist unverdorben.

Cyclops 608. Als anfeuerndes Mesodikon theilt die Pentap[odie] v. 5 den Chorgesang in zwei Perioden. In der ersten sind vier Te[tra]podieen und zwei Hexapodieen stichisch, in der zweiten dieselben Re[ihen] distichisch verbunden.

*) Das Nähere unten. Es war eine der erfolgreichsten Thaten [auf] dem Gebiete der Metrik, als Hermann de dial. Pind. 1809 mit genia[lem] Blick die Strophen „dorischer und äolischer Harmonie" in den Pindaris[chen] Epinikien und hiermit zwei metrische Stilarten unterschied; es war ein bedeutender Fortschritt über das System der alten Metriker hinaus, [die] nur Verse kannten, aber niemals eine Strophe als [me]trische Einheit fa[ssten]. Doch sprach Hermann jenen Gedanken nur in al[lge]meinster Form

⏓ —́ ⏑ — — — 4
—́ — — — 4
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ 6
—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓ 6

Cyclops 608—623.

—́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — 4+4
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — 4+4
—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — 6
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 6
— ⏑ — ⏑ — — ⏑ — 5 *μεσῳδ.*
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — 4+4
—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 6
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — 4
—́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — 6
⏓ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — 4

ırend die iambischen und trochäischen Strophen der Tra-
e, Komödie und subjectiven Lyrik dem diastaltischen oder
ıltischen Tropos angehören, haben die Daktylo-Epitriten
Maass des hesychastischen Tropos in der chorischen Lyrik
eigentliche Stelle, von wo sie nur ausnahmsweise in das
ıa Eingang finden: Hymnen, Prosodien, Parthenien, Päane,
ɔmien, Epinikien, Dithyramben sind die poetischen Gattungen,
die jenes Metrum ein Normalmaass bildet, aber auch in

---

sich über die metrischen Bildungsgesetze klar zu werden. Erst
h war es vorbehalten, eine specielle Theorie jener Strophen aufzu-
n und eine Versanordnung zu geben, welche in allen Stücken die
re Hand des grossen Meisters verräth. Wir befinden uns daher hier
əstem Boden, wie wir ihn für keine andere Strophengattung vorge-
n haben. In ähnlicher Weise behandelte Böckh späterhin Ind. Berol.
einige daktylisch-epitritische Strophen der Tragödie, nämlich des
etheus und der Medea. Seit dieser Zeit sind die dorischen Strophen
osungswort der Litteraturgeschichte und Metrik geworden, an welchem
der allgemeine Gedanke über die bewunderungswürdige Composition
horlieder hinangerankt hat; eine wiederholte durchgreifende Behand-
ist ihnen aber seitdem nicht wieder zu Theil geworden und es bleiben
noch sehr wichtige Punkte zu erledigen übrig. Die Tradition der
Rhythmiker und Metriker, besonders der Scholiasten zu Pindar und
ɔphanes, gibt noch zu manchen neuen Gesichtspunkten Veranlassung.
esichtspunkte, auf welche sich die Untersuchung noch zu richten hat,
ürzlich folgende: die Geschichte der daktylo-epitritischen Strophen ist
auf Pindars Epinikien zu beschränken, sondern durch die ganze Lit-

Skolien und den schon dem systaltischen Tropos nahestehenden Threnen wurde es häufig gebraucht, und so ist denn in der That der grösste Theil von Pindars Gesängen in Daktylo-Epitriten gehalten. Unter allen Rhythmen sind aber auch die Daktylo-Epitriten diejenigen, welche bei der grössten Mannichfaltigkeit den einfachsten und gleichmässigsten Bau zeigen und deshalb vor allen andern der Träger des hesychastischen Ethos sind. Fern von allem Pathos sind sie der Ausdruck einer edlen unerschütterlichen Kraft und Männlichkeit und erwecken die Stimmungen des Gemüthes, welche die Alten als das Endziel des hesychastischen Tropos bezeichnen, ruhige Thatkraft ohne Leidenschaft, Frieden und männliche Freiheit, Euclid. harm. 21: *ἡσυχαστικὸν δὲ ἦθός ἐστι μελοποιίας, ᾧ παρέπεται ἠρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθέριόν τε καὶ εἰρηνικόν· ἁρμόσουσι δὲ αὐτῷ ὕμνοι, παιᾶνες, ἐγκώμια, συμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοις ὅμοια.* Aristid. 30. Natürlich modificirt sich dieser Charakter nach den einzelnen Gattungen der Lyrik, wie auch bereits die Alten von mehreren *εἴδη* des hesychastischen Tropos reden, und hiernach lassen sich auch im metrischen Bau mannichfache Nüancen unterscheiden; die grösste Strenge zeigt sich in den Hymnen; der Dithyrambus liebt leichtere Formen, während sich in den Epinikien beide Stil-Nüancen vertreten finden. Vor den rein daktylischen Strophen haben die Daktylo-Epitriten mehr Feuer, Schwung und Energie voraus, ohne darum den Charakter der Stetigkeit einzubüssen. Dagegen haben sie weder das hohe Pathos der tragischen Iamben und Trochäen, noch die geschmeidige Beweglichkeit und den individuellen Ton der gemischten Daktylo-Trochäen, in denen sich die Füsse der verschiedenen Rhythmengeschlechter zu an-

---

teratur zu verfolgen, die eigenthümliche Behandlung des Metrums bei den einzelnen Lyrikern und Dramatikern, sowie die Stilnüancen der einzelnen poetischen Gattungen sind darzulegen, die Verbindung der metrischen Elemente zur rhythmischen Reihe und deren Ausdehnung zu bestimmen, die metrische Mannichfaltigkeit der Reihen auf einheitliche Grundtypen zurückzuführen, ihr rhythmischer Werth an der Hand der Tradition anzugeben und die Frage nach dem Rhythmus aus dem Gebiete der Controversen, in welchem sie seit dem Streit zwischen Böckh und Hermann stehen geblieben ist, herauszuziehen, sowie die Frage nach der Harmonie der Strophen, die bisher nur vom Standpunkte der Pindarischen Epinikien aus behandelt ist, auf einem universellen Boden zu untersuchen. Den Schlussstein bildet die Erörterung der vielgenannten künstlerischen Composition der Strophen, d. h. die Aufstellung der Gesetze der Eurhythmie.

muthigem Spiele vereinigt haben. Ihr diametraler Gegensatz sind die dionysisch-ekstatischen Ionici und Dochmien. Die Daktylo-Epitriten sind das Abbild des Apollinischen Wesens, voll durchsichtiger Klarheit und feierlicher Ruhe, in der sich eine stolze Erhabenheit spiegelt, dem edlen dorischen Bau vergleichbar, der in grossartiger Einfachheit noch nicht wie der ionische die Contraste zu sanften Uebergängen vermittelt hat. Keine andere Strophengattung trägt einen so typischen und in so wenigen Formen scharf ausgeprägten Charakter.

Die allgemeinen metrischen Bildungsgesetze lassen sich in folgenden Punkten zusammenfassen:

1.

Die metrischen Grundelemente sind trochäische Dipodieen mit schliessender Länge (Epitriten) und daktylische Tripodieen, die regelmässig auf den Spondeus oder die blosse Arsis, niemals auf den Daktylus ausgehen, an allen übrigen Stellen dagegen reine Daktylen haben. Der Auslaut des Elementes auf eine Länge ist normales Bildungsgesetz und charakteristische Eigenthümlichkeit dieser Strophengattung. Secundäre Elemente sind die daktylische Dipodie, Tetrapodie und Pentapodie, die in ihrer Bildung mit der Tripodie übereinkommen. Von diesen Elementen können je zwei oder drei zu einem rhythmischen Ganzen vereinigt d. h. einem einzigen Hauptictus unterworfen und zu einer einzigen Reihe zusammengefasst werden, z. B. zwei oder drei trochäische Dipodieen zu einer trochäischen Tetrapodie oder Hexapodie, eine trochäische Dipodie und daktylische Tripodie zu einer zusammengesetzten Pentapodie. Alloiometrische Reihen werden nur am Anfang oder Ende einer Periode gebraucht.

Eine jede rhythmische Composition erhält durch häufige Zulassung der Pause den Charakter kurzer, abgebrochener Gangart; wo dagegen ein continuirlicher Fortgang erstrebt wird, müssen die Pausen so viel als möglich vermieden werden, vgl. Aristid. 98: *οἱ μὲν ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν ταῖς περιόδοις ἔχοντες εὐφυέστεροι.* Deshalb wird auch in den hesychastischen Daktylo-Epitriten die Verspause nur in beschränkter Weise zugelassen und demnach werden fast überall mehrere Reihen zu langen Versen vereint, nicht bloss bei Pindar, sondern auch bei den übrigen Lyrikern und den Tragikern, ja selbst in den Parodieen

Skolien und den schon dem systaltischen Tropos nahestehenden Threnen wurde es häufig gebraucht, und so ist denn in der That der grösste Theil von Pindars Gesängen in Daktylo-Epitriten gehalten. Unter allen Rhythmen sind aber auch die Daktylo-Epitriten diejenigen, welche bei der grössten Mannichfaltigkeit den einfachsten und gleichmässigsten Bau zeigen und deshalb vor allen andern der Träger des hesychastischen Ethos sind. Fern von allem Pathos sind sie der Ausdruck einer edlen unerschütterlichen Kraft und Männlichkeit und erwecken die Stimmungen des Gemüthes, welche die Alten als das Endziel des hesychastischen Tropos bezeichnen, ruhige Thatkraft ohne Leidenschaft, Frieden und männliche Freiheit, Euclid. harm. 21: *ἡσυχαστικὸν δὲ ἦθός ἐστι μελοποιίας, ᾧ παρέπεται ἠρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθέριόν τε καὶ εἰρηνικόν· ἁρμόσουσι δὲ αὐτῷ ὕμνοι, παιᾶνες, ἐγκώμια, συμβουλαὶ καὶ τὰ τούτοις ὅμοια.* Aristid. Natürlich modificirt sich dieser Charakter nach den einzelnen Gattungen der Lyrik, wie auch bereits die Alten von mehreren *εἴδη* des hesychastischen Tropos reden, und hiernach lassen sich auch im metrischen Bau mannichfache Nüancen unterscheiden: die grösste Strenge zeigt sich in den Hymnen; der Dithyrambus liebt leichtere Formen, während sich in den Epinikien beide Stil-Nüancen vertreten finden. Vor den rein daktylischen Strophen haben die Daktylo-Epitriten mehr Feuer, Schwung und Energie voraus, ohne darum den Charakter der Stetigkeit einzubüssen. Dagegen haben sie weder das hohe Pathos der tragischen Iamben und Trochäen, noch die geschmeidige Beweglichkeit und den individuellen Ton der gemischten Daktylo-Trochäen, in denen sich die Füsse der verschiedenen Rhythmengeschlechter zu an-

---

teratur zu verfolgen, die eigenthümliche Behandlung des Metrums bei den einzelnen Lyrikern und Dramatikern, sowie die Stilnüancen der einzelnen poetischen Gattungen sind darzulegen, die Verbindung der metrischen Elemente zur rhythmischen Reihe und deren Ausdehnung zu bestimmen, die metrische Mannichfaltigkeit der Reihen auf einheitliche Grundtypen zurückzuführen, ihr rhythmischer Werth an der Hand der Tradition anzugeben und die Frage nach dem Rhythmus aus dem Gebiete der Controversen, in welchen sie seit dem Streit zwischen Böckh und Hermann stehen geblieben ist, herauszuziehen, sowie die Frage nach der Harmonie der Strophen, die bisher nur vom Standpunkte der Pindarischen Epinikien aus behandelt ist, auf einem universellen Boden zu untersuchen. Den Schlussstein bildet die Erörterung der vielgenannten künstlerischen Composition der Strophen, d. h. die Aufstellung der Gesetze der Eurhythmie.

muthigem Spiele vereinigt haben. Ihr diametraler Gegensatz sind die dionysisch-ekstatischen Ionici und Dochmien. Die Daktylo-Epitriten sind das Abbild des Apollinischen Wesens, voll durchsichtiger Klarheit und feierlicher Ruhe, in der sich eine stolze Erhabenheit spiegelt, dem edlen dorischen Bau vergleichbar, der in grossartiger Einfachheit noch nicht wie der ionische die Contraste zu sanften Uebergängen vermittelt hat. Keine andere Strophengattung trägt einen so typischen und in so wenigen Formen scharf ausgeprägten Charakter.

Die allgemeinen metrischen Bildungsgesetze lassen sich in folgenden Punkten zusammenfassen:

1.

Die metrischen Grundelemente sind trochäische Dipodieen mit schliessender Länge (Epitriten) und daktylische Tripodieen, die regelmässig auf den Spondeus oder die blosse Arsis, niemals auf den Daktylus ausgehen, an allen übrigen Stellen dagegen reine Daktylen haben. Der Auslaut des Elementes auf eine Länge ist normales Bildungsgesetz und charakteristische Eigenthümlichkeit dieser Strophengattung. Secundäre Elemente sind die daktylische Dipodie, Tetrapodie und Pentapodie, die in ihrer Bildung mit der Tripodie übereinkommen. Von diesen Elementen können je zwei oder drei zu einem rhythmischen Ganzen vereinigt d. h. einem einzigen Hauptictus unterworfen und zu einer einzigen Reihe zusammengefasst werden, z. B. zwei oder drei trochäische Dipodieen zu einer trochäischen Tetrapodie oder Hexapodie, eine trochäische Dipodie und daktylische Tripodie zu einer zusammengesetzten Pentapodie. Alloiometrische Reihen werden nur am Anfang oder Ende einer Periode gebraucht.

Eine jede rhythmische Composition erhält durch häufige Zulassung der Pause den Charakter kurzer, abgebrochener Gangart; wo dagegen ein continuirlicher Fortgang erstrebt wird, müssen die Pausen so viel als möglich vermieden werden, vgl. Aristid. 98: *οἱ μὲν ὁλοκλήρους τοὺς πόδας ἐν ταῖς περιόδοις ἔχοντες εὐφυέστεροι.* Deshalb wird auch in den hesychastischen Daktylo-Epitriten die Verspause nur in beschränkter Weise zugelassen und demnach werden fast überall mehrere Reihen zu langen Versen vereint, nicht bloss bei Pindar, sondern auch bei den übrigen Lyrikern und den Tragikern, ja selbst in den Parodieen

der Komödie. Verse aus einer einzigen Dipodie oder Tripodie gehören bei weitem zu den seltensten: Ol. 7, 3; Py. 3 ep. 3; Ol. 8, 5. 6; Ol. 10 ep. 2; Pyth. 3, 3; Pyth. 9 ep. 8. Das Zusammenfallen der Versäsur mit dem Ende der Reihe wird wo möglich vermieden, bei spondeisch (trochäisch) auslautenden Elementen findet daher die Cäsur entweder nach der letzten Arsis oder nach der ersten Arsis der folgenden Reihe statt: das erstere ist hauptsächlich bei der Tripodie, das letztere bei der Tetrapodie der Fall.

2.

Der daktylo-epitritische Vers beginnt gewöhnlich mit einer Arsis, seltener mit einer Anakrusis, deren häufige Anwendung dem hesychastischen Ethos nicht entsprechen würde, vgl. Aristid. 97: *τῶν δὲ ῥυθμῶν ἡσυχαίτεροι μὲν οἱ ἀπὸ θέσεων προκαταστέλλοντες τὴν διάνοιαν, οἱ δὲ ἀπ' ἄρσεων τῇ φωνῇ τὴν κροῦσιν ἐπιφέροντες τεταραγμένοι.* Die Normalform der Anakrusis ist eine lange, nicht auflösbare Silbe. Unter den 283 Versen der aus hesychastischen Episyntheta gebildeten Epinikien Pindars gibt es nur 42, welche entweder vor der ersten trochäischen Dipodie (dem Epitritus) oder vor der ersten daktylischen Tripodie oder Tetrapodie*) eine einsilbige Anakrusis haben. Diese Anakrusis ist eine Länge mit Ausnahme von Isth. 1, 5, wo bei achtmaliger antistrophischer Wiederholung des Verses ein einziges Mal die Kürze statt der Länge gebraucht ist, *στρ. α'*

τί φίλτερον κεδνῶν τοκέων ἀγαθοῖς,
neben *ἔξ ὤπασεν Κάδμου στρατῷ ἐξ ἀέθλων* der *ἀντ. α'* u. s. w

und von Nem. 5 ep. 1, wo bei dreimaliger antistrophischer Wiederholung zweimal die Kürze, einmal die Länge gebraucht ist:

ὁ τᾶς θεοῦ, ὃν Ψαμάθεια τίκτ' ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντου.

Also bis auf diese zwei Stellen wird die einsilbige lange Anakrusis nie mit einer Kürze vertauscht; niemals ist in der antistrophischen Responsion an ihre Stelle eine Doppelkürze getreten.

Häufiger ist die kurze Anakrusis bei den Dramatikern. Hier findet sich die Länge: Med. 824, 4; 976, 1; Androm. 766, 1. 2. 6; Troad. 795, 2; Electr. 859, 2. 3. 4; Rhes. 224, 3.

*) Vor einer Tetrapodie kommt die Anakrusis nur einmal vor Py 4 ep. 5 *λίμνας θεῷ ἀνέρι εἰδομένῳ γαῖαν διδόντι.*

meth. 887, 4; Ajax 172, 4. 5. 7. 8. 9; Trach. 94, 2. 5. 6; eus α, 1. 3; β, 1. 2; Soph. fr. ap. Stob. 105, 57, 1; Equit. 4, 5; Eccles. 571, 3. 6. 9; Nub. 457, 8; Pax 775, 2. 3; die rze: Troad. 795, 1. 6; Eur. Electr. 859, 1. 5; Rhes. 224, 2; ch. 94, 1; Equit. 1204, 1; Nub. 457, 5; antistrophisches wanken zwischen Länge und Kürze: Med. 410, 1; 627, 1; , 1; Rhes. 224, 1.

In diesen Strophen sind aber auch anakrusische Verse zu- assen, in welchen solche Kola angewandt sind, welche nicht den oben aufgeführten legitimen Bestandtheilen gerechnet den können. Hier ist vorzugsweise die Doppelkürze als akrusis gebraucht.

Vor einem einzelnen Spondeus (= einem Epitrit) wird kurze, nicht die lange Anakrusis gebraucht:

∪ — — — ∪ — — — ∪ — — Ol. 6, 6
συνοικιστῆρ τε τᾶν κλεινᾶν Συρακοσσᾶν· τίνα κεν φύγοι ὕμνον.
∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ⏓ Eur. Electr. 859, 5
κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε.

eimal findet sich vor einem Spondeus eine Doppelkürze als akrusis, wodurch scheinbar ein anlautender Ionicus a minore ildet wird ∪ ∪ — —. Wir lassen zunächst dahin gestellt, ob ser Spondeus ebenso wie oben zu messen ist:

∪ ∪ — — — ∪ ∪ — Py. 1 ep. 8,
∪ ∪ — — — ∪ — Ol. 7, 1, 6; Ol. 8, 6,
∪ ∪ — — — ∪ — — Bacchyl. 13, ep. 2.

e anakrusische Doppelkürze kommt auch vor einer daktylischen podie vor:

∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — — — ∪ — Py. 3 ep. 9,
∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — Nem. 8 ep. 3,

dlich vor den als alloiometrischen Versen zugelassenen logaö- chen Reihen:

∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — Nem. 10, 1;
∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — — Aristot. paean. 1

d vor einem einzelnen Trochäus oder einer einzelnen Länge:

∪ ∪ — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — Py. 9, 3,
∪ ∪ — ∪̄ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — Py. 9, 1,
∪ ∪ — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — Ol. 7 ep. 6,
∪ ∪ — — ∪ — Nem. 8 ep. 3.

ch diese Bildungen kommen sonst in den logaödischen Strophen dars vor, vgl. Ol. 4, 1; Ol. 13, 5; Nem. 6, 5; Py. 6, 4;

Ol. 13 ep. 6, und dürfen daher wie die vorhergenannten zu alloiometrischen Bestandtheilen der episynthetischen Stropl angesehen werden.

Wir haben hiermit alle Stellen, wo in unseren Stropl eine Doppelkürze als Anakrusis gebraucht ist, aufgezählt. ergibt sich daraus, dass sie den primären Bestandtheilen trochäischen Dipodie (Epitrit) und der daktylischen Tripo an sich fremd ist. Auf ihre Erklärung werden wir unten zurü kommen. Hier ist der Satz hinzustellen:

a) dass die trochäische Dipodie als primäres Element Verses, wie ihre schliessende Thesis der normalen Bildung n eine Länge ist, so auch als Anakrusis eine Länge erheischt u dass nur Isth. 1, 5 diese Länge mit der Kürze wechselt;

b) dass die als primäres Element des Verses gebrauchte d tylische Tripodie (und ebenso die daktylische Tetrapodie, vgl. I 4 ep. 5) als Anakrusis niemals die hier nach der Beschaff heit der inlautenden Thesen zu erwartende Doppelkürze nimmt, sondern stets eine einsilbige Länge, ja dass diese Lä Nem. 5 ep. 1 in der antistrophischen Responsion auch mit d einsilbigen Kürze wechselt; in anderen Strophen als den der Epinikien kommt die einsilbige anakrusische Kürze no häufiger vor.

Wie man solche Verse benennt, ist gleichgültig. Man ka von dem Verse Ol. 3, 3:

Θήρωνος Ὀλυμπιονίκαν ὕμνον ὀρθώσαις, ἀκαμαντοπόδων

mit gleichem Rechte sagen, er bestehe aus einer daktylisch Tripodie, einem Ditrochäus und einer daktylischen Tripodie m vorausgehender Anakrusis:

Θή ρωνος Ὀλυμπιονίκαν | ὕμνον ὀρθώ¦σαις ἀκαμαντοπόδων
... ¦ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ .. — — ⏑ — . ' — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ..

und: er bestehe aus einer anapästischen Tripodie, einem Diiamb und einer anapästischen Tripodie:

Θήρωνος Ὀλυμπιονί΄καν ὕμνον ὀρ¦θώσαις ἀκαμαντοπόδων
— — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — | — — ⏑ — | — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

natürlich aus solchen anapästischen Tripodieen, welche stets m einer langen einsilbigen, nicht mit einer doppelkurzen Anakru beginnen.

Durch die Anakrusis wird jede trochäische Dipodie

erses zur iambischen Dipodie, jede daktylische Tripodie m anapästischen Prosodiakos, z. B.:

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — — | — ◡ — — | — ◡ — — | — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
— — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | — — ◡ — | — — ◡ — | — — ◡ ◡ — ◡ ◡ —

προσοδιακὸς ἴαμβοι προσοδιακός.

› werden diese Elemente von den alten Metrikern bezeichnet*) ıd wir sehen keinen Grund von der antiken Terminologie abweichen; denn für den Rhythmus ist es gleichgültig, ob man e anakrusischen Reihen für Iamben und Anapäste oder für ıakrusische Trochäen und Daktylen hält. Freilich sind die napäste hier nicht vierzeitig, wie in den Systemen und Tetraetern, sondern diplasisch (kyklisch), wie aus der constanten insilbigkeit und der Ancipität der Anakrusis hervorgeht (äolische napäste)**). Die lange Anakrusis ist wie in den Iamben ein hronos alogos, kein disemos, und kann deshalb nicht in zwei Kürzen aufgelöst werden.

3.

Das schliessende Element des Verses geht gewöhnlich auf eine Arsis, selten auf eine Thesis aus. Im letzteren Falle ist bei anakrusisch anlautenden Versen der schliessende Prosodiakos oder Diiambus hyperkatalektisch:

— — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | — — ◡ — | — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —
— — ◡ — | — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — | — — ◡ — —

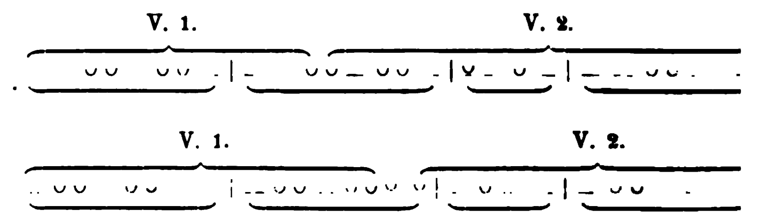
Die Alten nennen die vorliegende anapästische Reihe constant einen hyperkatalektischen Prosodiakos, nie einen katalektischen anapästischen Dimeter oder Parömiacus, und es muss diese Auffassung um so mehr beibehalten werden, als sie mit dem rhythmischen Werthe der Reihe im engsten Zusammenhange steht. Wir haben bereits Gr. Rhythm.[1] § 20 aus den von Aristoxenus und Aristides über die Megethe aufgestellten Gesetzen und aus den überlieferten Notirungen anapästischer Verse nachgewiesen, dass eine jede Reihe, die mit einer Thesis beginnt und zugleich auf eine Thesis ausgeht, z. B.:

— — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

ihrem metrischen Silbenschema nach arrhythmisch ist und ihr

*) Schol. vet. metr. Ol. 1—Py. 1 (in allen daktylo-epitritischen Epinicien); schol. vet. Aristoph. Equit. 1264 Nub. 457. Vgl. § 12.
**) Hermann, Elem. p. 416.

errhythmisches Maass erst auf eine doppelte Weise erre
Entweder wird nämlich die vorletzte Silbe gedehnt, und
ist die Reihe eine katalektische Tetrapodie; dies ist der Fal
Parömiacus, im Tetrameter und dem Systeme. Oder es wird
an- oder auslautende Thesis dem Rhythmus nach zum vo
gehenden oder nachfolgenden Verse gezogen, und dann ist
Reihe eine hyperkatalektische Tripodie (hyperkatalektischer I
odiakos). Die letzte Messung findet überall in den dak
epitritischen Strophen statt, z. B.:



Nach demselben Gesetze wie der hyperkatalektische Prosodi
wird auch der hyperkatalektische Diiambus gemessen.

4.

Die Verbindung der metrischen Elemente innerhalb
Verses ist eine zweifache:

Erstens: Arsis und Thesis stehen in continuirli
Folge. Die Thesis, welche die letzte Arsis des vorausgehen
Elementes mit der ersten Arsis des folgenden verbindet,
gleich der Anakrusis des Verses in ihrer Normalform eine Lä
(vgl. Nr. 1). Für die Pindarischen Epinikien ist dieses Ge
in seiner ganzen Strenge nur in neun Strophen gewahrt, O
str., Ol. 6 str., Py. 3 str., Py. 9 str., Nem. 1 ep., Nem. 1
Nem. 11 str., Nem. 11 ep., Isth. 5 ep. In den übrigen z
unddreissig Strophen ist ein Schwanken zwischen Länge
Kürze in der antistrophischen Responsion nicht selten*). E
durchgängige Kürze an Stelle der Länge mit genauer a
strophischer Responsion findet statt Ol. 7, ep. 5, Ol. 10, ep. 4
Isthm. 4, ep. 7, Nem. 8, ep. 6. Böckh de metr. Pind. 282
den Nachweis, dass die Kürze anstatt der Länge hauptsäch
nur in Eigennamen oder in solchen Wörtern zugelassen ist,
denen sie auch in anderen Metren die Stelle einer Länge

*) S. Vogt de metris Pindari quaestiones tres. Argentorati 18

näen und Iamben musste gehemmt und deshalb
r retardirenden langen Thesen, der schon bei
. häufig ist und im Trimeter und Tetrameter
er die reinen Dipodieen vorwiegt, zur Normal-
-den. Der Epitrit der vorliegenden Strophen
als der Epitrit im Trimeter und Tetrameter,
he oder iambische Dipodie mit irrationaler
r er dem hesychastischen, hier dem systalti-
und darin beruht ein grosser Unterschied,
wie in dem anderen Falle trägt er den
ben Stelle. S. § 27*). Auch die alten
.triten der daktylo-epitritischen Strophen
ıbische Dipodieen auf; die Rhythmiker
Rhythmen von 7 Moren, aber es erhellt
as evidenteste, dass diese keineswegs
chen Epitriten zusammenfallen, vgl.
geschlecht, N. Jahrb. klass. Philol.

ischen und iambischen Arsis ist
s auf sehr enge Grenzen be-
nden sich nur 19 Beispiele,
ler Dipodie, Ol. 10 ep. 3;
; Nem. 5 ep. 1; Nem. 10

. 115) stellt gegen Böckh
deische Schlussfuss den
trameter dagegen der
n, thut er nur den
... pollcat,
... percus-
... poste-
...



τονή der vorausgehenden Arsis zum Chronos trisemos ersetzt. In den mit der Arsis anlautenden Versen entstehen durch die Synkope katalektische Reihen, die sich von der Katalexis am Schlusse des Verses dadurch unterscheiden, dass sie nicht einen *χρόνος κενός* (*λεῖμμα* ∧), sondern einen *τρίσημος* haben. So ergeben sich für den Inlaut des Verses folgende metrische Elemente: das daktylische Penthemimeres, der Choriambus, d. h. die katalektisch-daktylische Dipodie, und der Creticus, d. h. der katalektische Epitrit, deren Schlussarsis überall dreizeitig ist.

In den mit der Anakrusis anlautenden Versen entsteht durch Synkope der Thesis die Verbindung eines iambischen oder anapästischen Elementes mit einem darauf folgenden daktylischen oder trochäischen:

– –. ⏑ –. –   –. ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –.   – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ –
– –. ⏑ ⏗   –. ⏑ ⏑ –. ⏑ ⏑ –   –.   ⏑ ⏑ –. ⏑ ⏑ ⏗   – ⏑ –

Der Diiambus und Prosodiakos geht in diesem Fall auf eine dreizeitige Arsis aus, welche zugleich den Zeitumfang der folgenden nicht durch eine besondere Silbe ausgedrückten Thesis enthält.

Der Diiambus mit dreizeitiger Schlussarsis ist nach der Terminologie der antiken Rhythmik ein *ῥυθμὸς ἑπτάσημος ἐν λόγῳ ἐπιτρίτῳ*, der Prosodiakos mit dreizeitiger Schlussarsis ein *ῥυθμὸς δεκάσημος*, über dessen rhythmische Gliederung es bei Aristid. p. 41 heisst: *εἰ μερίσαιμι τὸν αὐτὸν* (sc. *ῥυθμὸν δεκάσημον*) *εἰς τριάδα καὶ ἑπτάδα, οὐκ ἔσται λόγος τῶν ἀριθμῶν ῥυθμικός. μερίζω τὸν ἑπτὰ εἰς τρία καὶ τέσσαρα, καὶ σώζεται λόγος ἐπίτριτος, ἐξ οὗ φημι συντίθεσθαι τὸν δεκάσημον.* Aus der Bezeichnung *ἑπτάσημος* und *δεκάσημος* erhellt, dass nach der schliessenden Arsis keine Pause stattfindet, sondern dass hier *τονή* eintritt.

Nach diesen Fundamentalgesetzen haben wir die einzelnen Reihen darzustellen, deren rhythmische und metrische Formen trotz der scheinbaren Kargheit der Elemente sehr mannichfach sind.

Trochäische und iambische Reihen.

Da die daktylo-epitritischen Strophen der orchestischen Lyrik angehören, so sind die trochäischen und iambischen Elemente, die das eigentliche Metrum des Tanzes sind, die vorwaltenden Bestandtheile. Die epitritische Form wird durch den hesychastischen Tropos bedingt, denn der feurige Gang der

izeitigen Trochäen und Iamben musste gehemmt und deshalb
· Gebrauch der retardirenden langen Thesen, der schon bei
ı Iambographen häufig ist und im Trimeter und Tetrameter
· Dramatiker über die reinen Dipodieen vorwiegt, zur Normal-
m erhoben werden. Der Epitrit der vorliegenden Strophen
nichts anderes als der Epitrit im Trimeter und Tetrameter,
h. eine trochäische oder iambische Dipodie mit irrationaler
esis; dort gehört er dem hesychastischen, hier dem systalti-
ıen Tropos an und darin beruht ein grosser Unterschied,
er in dem einen wie in dem anderen Falle trägt er den
uptictus auf derselben Stelle. S. § 27*). Auch die alten
triker fassen die Epitriten der daktylo-epitritischen Strophen
ı trochäische und iambische Dipodieen auf; die Rhythmiker
nnen zwar epitritische Rhythmen von 7 Moren, aber es erhellt
s ihren Angaben auf das evidenteste, dass diese keineswegs
it den sogenannten dorischen Epitriten zusammenfallen, vgl.
ıythmopöie und Rhythmengeschlecht, N. Jahrb. klass. Philol.
. J. LXXI, 4, S. 205 ff.

Die Auflösung der trochäischen und iambischen Arsis ist
ırch den hesychastischen Tropos auf sehr enge Grenzen be-
:hränkt. In Pindars Epinikien finden sich nur 19 Beispiele,
ie meisten in der ersten Hälfte der Dipodie, Ol. 10 ep. 3;
'y. 1 ep. 5. 7. 8; Py. 4, 8; Py. 9 ep. 9; Nem. 5 ep. 1; Nem. 10

---

*) Hermann de doriis epitrit. (opusc. vol. 2, 115) stellt gegen Böckh
len Satz auf, dass im „dorischen" Epitrit der spondeische Schlussfuss den
Iauptictus trage (–́ ⏑ –̋ —), im trochäischen Tetrameter dagegen der
rste Fuss (–̋ ⏑ –́ —). Aber statt Gründe anzugeben, thut er nur den
Iachtspruch: *quod genus neminem, qui aliquo venustatis sensu polleat,
liter quam prioris pedis initio minorem, alterius maiorem habente percus-
onem recitaturum putamus, ipso sensu illuc inclinante, ut pedem, qui poste-
or est, spondeum quam trochaeum irrationalem esse malit.* Nach Hermann
itten wir also die Icten folgendermaassen zu setzen:

— ⏑ –́ ⏒ — ⏑ –́ — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— ⏑ –́ — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ –́ — — ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ –́
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ –́ ⏓ –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— ⏑ –́ — — ⏑ –́ — — ⏑ –́ —

s blosse Gefühl kann hier sicherlich nicht entscheiden, und wir brauchen
ıer mit Hermann nicht zu rechten, namentlich wenn man bedenkt, dass
Epitriten nicht recitirt, sondern gesungen wurden. Hermann ist in
ner Ansicht vom Rhythmus der dorischen Strophe irre geführt, weil ihm
Grundlage der antiken Rhythmik fehlte.

ep. 6; Isth. 4, 6; Isth. 4 ep. 6; Isth. 5, 7; Py. 1 ep. 3; Isth. ep. 5; Isth. 5, 7 (in den drei letzten Beispielen mit auslautender Arsis); selten ist die zweite Arsis der Dipodie aufgelöst, Ne. 5, 4. 6; Isth. 2 ep. 6; Isth. 3 ep. 6; ebenso Simonid. 8, 1. Bei den Tragikern lässt sich kein sicheres Beispiel der Auflösung nachweisen. Gewöhnlich respondirt die Auflösung antistrophisch, wo dies nicht der Fall ist, findet sich meist ein Eigenname.

Die antike Metrik fasste die einzelne Dipodie der daktylo-epitritischen Strophen nur in wenigen Fällen als ein selbständiges Kolon, d. h. rhythmische Reihe auf, gewöhnlich verband sie zwei oder drei auf einander folgende Dipodieen zu einem Dimeter oder Trimeter*). Mit Recht; denn wenn schon in den rein iambischen und trochäischen Metren fast überall mehrere Dipodieen einem einzigen Hauptictus unterworfen werden, so muss dies um so mehr in den daktylo-epitritischen Strophen der Fall sein, da das feierliche und erhabene Ethos dieser Strophengattung längere Reihen erheischt und durch die Häufung kurzer und schnell vorüberrauschender dipodischer Reihen seinen hesychastischen Charakter völlig einbüssen würde. Die einzelnen Reihen lassen sich durch die eurhythmische Composition erkennen.

1) Die Tetrapodie (Dimeter), unter allen die häufigste Reihe, akatalektisch, katalektisch und anakrusisch. Jede Strophe gibt Beispiele. Wir führen daher nur die synkopirten Formen auf. Die Synkope ist hier beschränkter als in der Hexapodie, nur die dipodische lässt sich nachweisen:

´ ◡ ˡ ◡ Ol. 6 ep. 42: πραΰμητίν τ' Ἐλείθυιαν. Ol. 10 ep. 3; Nem. 11, 5; Nem. 11 ep. 6.

´ ◡ ˡ ‿ ◡ Pyth. 4, 107 ὤπασεν λαγέτα.

2) Die Hexapodie (Trimeter), häufig als gewichtiger Abschluss der Strophe oder Periode gebraucht. Die einzelnen Formen sind folgende:

a) ´ ◡ ‿ ‿ ◡ ‿ ‿ ◡ Die akatalektisch-trochäische Hexapodie, genannt μέτρον Στησιχόρειον**), Ol. 3, 5: Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ. Ol. 3 ep. 5; Ol. 6 ep. 7; Ol. 12 ep. 7; Py. 3 ep. 3; Py. 12, 8; Isth. 3, 6.

*) Vgl. d. schol. metr. Pind. und Aristoph.

**) Στησιχόρειον ἐξ ἐπιτρίτων τρίμετρον ἀκατάληκτον Στησιχόρου ευρόντος αὐτό. schol. Olymp. 3, 5, 8 u. s.

b) ⏑́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ – Die katalektisch-trochäische
xapodie, Στησιχόρειον κατάληκτον, im Inlaute des Verses mit
νῇ der schliessenden Arsis, Ol. 12, 3: τὶν γὰρ ἐν πόντῳ κυβερ-
ῶνται θοαὶ, Py. 1, 5; Py. 3, 6; Nem. 10, 6 (zweimal); Nem.
ep. 5; Isth. 4 ep. 2; Isth. 5, 7.

c) – ⏑́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ – Die akatalektisch-iambi-
ie Hexapodie, Nem. 5, 4: Λάμπωνος υἱὸς Πυθέας εὐρυσθενής,
. 3, 4.

Durch Synkope der Thesis nach der ersten oder zweiten
podie entsteht scheinbar die Verbindung eines Creticus mit
iem trochäischen Dimeter, rhythmisch ist jedoch die zweite
sis des Creticus zum Trisemos gedehnt:

d) ⏑́ ⏑ ⊔ – ⏑ – – – ⏑ – Isth. 5, 7.

e) ⏑́ ⏑ – – – ⏑ ⊔ ⏑⏑ ⏑ – Py. 1 ep. 3.

Durch Synkope der Thesis nach zwei auf einander folgenden
sen entsteht ein gedehnter sechszeitiger Spondeus, entweder
ı Anfang oder Schluss der Reihe, mit oder ohne Anakrusis:

f) ⊔́ ⊔ – ⏑ – – – ⏑ – Py. 1, 3: πείθονται δ' ἀοιδοὶ
μασιν.

g) ⏑ ⊔́ ⊔ – ⏑ – – – ⏑ – Ol. 6, 27: ἐπεὶ δέξαντο· χρὴ
ίνυν πύλας*).

h) ⏑́ ⏑ – – – ⏑ ⊔ ⊔ – Py. 9, 2: σὺν βαθυζώνοισιν ἀγ-
'λλων.

uch Böckh gibt diesem Spondeus den Umfang von zwei Tro-
iäen, vgl. praef. ad schol. Pind. p. LI. Ebenso sieht G. Her-
ann die beiden Längen als gedehnt an, nur bezeichnet er sie
ırichtig als Trochäus semantus.

3) Die Dipodie (Monometer). Die beiden Grundformen
nd der trochäische Epitrit (ἐπίτριτος δεύτερος) und der iambische
pitrit (ἐπίτριτος τρίτος). Durch Synkope der Thesis entsteht
den mit der Arsis anlautenden Versen der katalektische
itrochäus, äusserlich ein Creticus, dem rhythmischen Werthe
ıch einem vollen Ditrochäus gleich, indem die zweite Arsis im
laute des Verses zu einer dreizeitigen Länge ausgedehnt wird.
den anakrusischen Versen entsteht durch Synkope der Thesis
e Verbindung eines Diiambus mit einer folgenden Arsis, nach
r Terminologie der alten Rhythmiker ein ποὺς ἑπτάσημος ἐν

*) Auch sonst ist die Anakrusis vor einem gedehnten Spondeus eine
rze Silbe, Eur. Electr. 859, 5.

λόγῳ ἐπιτρίτῳ (⏑ –́ ⏑ –). In der Häufigkeit des Gebrauchs steht die dipodische Reihe zwischen der Tetrapodie und Hexapodie in der Mitte; als selbständige Reihe eines längeren Verses kommt sie nur Ol. 7, 3 und Py. ep. 3, 3 vor, aber an vielen Stellen ist sie durch die Eurhythmie gesichert, Ol. 3 ep. 2; Ol. ep. 1; Ol. 7, 2. 3; Ol. 8, 3. 8; Ol. 10 ep. 1. 4. 5 u. s. w.

Werden beide Thesen synkopirt, so entsteht ein sechszeitiger Spondeus mit zwei gedehnten Längen, der als selbständige Reihe an folgenden Stellen nachzuweisen ist: Py. 1, 2 ἀρχὰ, Simon. fr. 57, 4 στάλας, Bacchyl. fr. 29, 3 ἁγνᾶς.

Daktylische und anapästische Reihen.

Die daktylischen Reihen bilden die zweite grosse Gruppe von Bestandtheilen in den daktylo-epitritischen Strophen, sie stehen zwar an Häufigkeit des Gebrauches den Epitriten nach, sind aber für jede Strophe unerlässlich. Ihre Anwendung ist für den Charakter dieser Strophengattung bestimmend: die Trochäen und Iamben haben ihre ursprüngliche Stelle hauptsächlich in den Tanzweisen des dionysischen und demetreischen Cultus, die Daktylen und Anapäste in der ernsten Poesie, im Epos, in den Prosodien, Hymnen und Nomen. Die orchestische Lyrik des hesychastischen Tropos behielt die Trochäen und Iamben als das herkömmliche Tanzmetrum bei, gab ihnen aber durch eingemischte daktylische und anapästische Reihen Mannichfaltigkeit. Die einzelnen Reihen sind:

1) Die daktylische Tripodie, oder mit Anakrusis der Prosodiakos, ist ein nothwendiger Bestandtheil einer jeden Strophe, neben welchem kein anderes daktylisches oder anapästisches Element vorzukommen braucht, wie in Ol. 3 str.; Ol. 3 ep.; Ol. 8 ep.; Py. 12; Nem. 9; Isth. 2; Isth. 5 epod. und in sämmtlichen Strophen der Dramatiker mit Ausnahme von Pax 775 und Aiax 172. Doch sind die Tripodieen im Verhältniss zu den Epitriten weniger zahlreich. So besteht Ol. 3 str. aus sechs Tripodieen und zehn Epitriten, Ol. 3 ep. aus sechs Tripodieen und zehn Epitriten, Ol. 7 str. aus sechs Tripodieen und neun Epitriten, Ol. 7 ep. aus acht Tripodieen und elf Epitriten. Nem. 1 ep. hat nur Eine Tripodie.

In dem Gebrauche der Tripodie tritt das archaische Gepräge des daktylo-epitritischen Metrums klar hervor. Die daktylische Tripodie gehört schon der ältesten litterarisch fixirten Poesie an,

gt akatalektisch dem heroischen Hexameter, katalektisch
legischen Pentameter zu Grunde und bildet mit Ana-
das Maass der Prosodien. Durch ein constantes Bildungs-
, welches den Spondeus nur im Auslaut, den Daktylus
ı In- und Anlaut gestattet, hat sie eine für den strengen
ster jener Strophen noch angemessenere Form erhalten*).
die Tragiker und die Lyriker der späteren Zeit haben
esetz hin und wieder überschritten. Der Spondeus im
ist nämlich zugelassen Med. 983, 5 *καὶ μοῖραν θανάτου*;
m. 766, 5 *τιμὰ καὶ κλέος οὔτοι* und einigemal im Deipnon
iiloxenus; — der Daktylus im Auslaut findet sich Troad.
und mit einem Spondeus im Anlaut verbunden Eccles. 571,
len Fällen folgt auf die Tripodie eine zweite, wodurch ein
ıeter entsteht:

οὐράνιον στέφανον λιπαραῖσί τε κόσμον Ἀθήναις.
νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόσοφον ἐγείρειν.

rsis ist wie im Hexameter unauflösbar; eine einzige Aus-
findet sich in einem Eigennamen Isth. 3, 63 *Ἔρνεϊ*
άδα. — Die einzelnen Formen der Tripodie sind:

) ⏑́⏑⏑ — ⏑⏑ — — akatalektisch, bei den alten Metrikern
προσοδιακὸς genannt. Es ist unrichtig diese Form als
ktisch in bisyllabum zu bezeichnen.

) ⏑́⏑⏑ — ⏑⏑ — katalektisch, *ἐφθημιμερές*, gewöhnlich
nde des Verses, im Inlaute des Verses mit dreizeitiger
sarsis, Py. 3, 6; Py. 9, 7; Isth. 1, 6.

) — ⏑́⏑⏑ — ⏑⏑ — *προσοδιακός*; ist die folgende Thesis
pirt, so wird er zum *ῥυθμὸς δεκάσημος* mit dreizeitiger
ısarsis, s. S. 414.

) — ⏑́⏑⏑ — ⏑⏑ — — *προσοδιακὸς ὑπερκατάληκτος* (kein
ıiacus, vgl. S. 411), nur als Schlussreihe eines Verses.

ie Tripodie als Bestandtheil einer zusammengesetzten Reihe
en S. 421.

lle übrigen daktylischen Elemente sind nur secundär. Die
gsgesetze über Stellung des Daktylus und Spondeus u. s. w.
ieselben wie die der Tripodie, eine Anakrusis wird dagegen
zugelassen, wenigstens da nicht, wo jene Elemente selbstän-
Reihen sind.

Auch im daktylischen Hexameter ist das häufigste Schema das
κόν, d. h. spondeischer (trochäischer) Auslaut mit lauter inlautenden
n, vgl. § 3.

Synkope nach beiden Arsen des Epitrit findet sich in einem hyperkatalektischen Iambelegos:

⏑ ⏗ ⏗ . ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — Eur. Electr. 859, 5: κασίγνητε· σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε, vielleicht auch Sophocl. Oenom. fr. γενοίμαι ἀετὸς ὑψιπέτας.

2) Zusammengesetzte Hexapodie. a) Gewöhnlich sind zwei Epitriten mit einer katalektisch-daktylischen Dipodie (Choriamb) zusammengesetzt:

⏗ . — — — ⏑ . — — — ⏑ ⏑ —

Die Alten sehen diese Reihe als eine bei Pindar beliebte Modification des τρίμετρον Στησιχόρειον an, indem Pindar statt des dritten Epitriten einen Choriamb substituirt habe, und nennen sie τρίμετρον Στησιχόρειον Πινδαρικῷ ἰδιώματι oder τρίμετρον Πινδαρικὸν ἀπὸ Στησιχόρου. In der That kommt sie bei Pindar nicht gerade selten vor, Ol. 12, 4; Ol. 12 ep. 6; Isth. 4, 2; Isth. 5, 2; von den übrigen Lyrikern findet sich nur bei Bakchylides eine analoge Bildung.

b) Seltener ist ein Epitrit mit einer daktylischen Tetrapodie vereint:

⏗ ⏑ . . ⏑ . . ⏑ — ⏑ ⏑
. ⏗ ⏑ ⏑ . ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ .
⏗ ⏑ . ⏑ ⏑ ⏑ . . . ⏑ .
. ⏗ . ⏑ . . ⏑ . ⏑ —

Ol. 12 ep. 3: ἀκλεὴς τιμὰ κατεφυλλορόησε ποδῶν; Isth. 5, 3: δόξαν ἐπήρατον· ἐσχατιὰς ἤδη πρὸς ὄλβου; Isth. 4 ep. 8 οὐ ἄτερ Αἰακιδᾶν κέαρ ὕμνων γεύεται; Py. 4 ep. 5: λίμνας θεῷ ἀνέρι εἰδομένῳ γαῖαν διδόντι.

3) Zusammengesetzte Tetrapodieen. Während die daktylische Dipodie als selbständige Reihe nur selten und nur in choriambischer Form vorkommt, ist sie mit einem Epitriten häufig verbunden und wird alsdann auch mit auslautendem Spondeus gebildet. Die Art der Verbindung ist eine doppelte:

a) mit vorausgehendem Epitriten:

⏗ ⏑ . — . . . — Σαπφικὸν ὀκτασύλλαβον. Py. 1, 2; Isth. 2 ep. 4; Isth. 4, 6; Isth. 4 ep. 4. 5.
. ⏑ ⏑ — dieselbe Reihe mit Synkope, Isth. 4 ep. 4
— — ⏑ ⏑ . mit Anakrusis, Isth. 1 ep. 4.
. ⏑ ⏑ — mit Anakrusis und Synkope, Nem. 1 ep. 4.

b) mit nachfolgendem Epitriten:

— ◡ ◡ — — — ◡ — — χοριαμβικὸν δίμετρον ὑπερκατάληκτον, Ol. 10 ep. 8; Py. 4 ep. 4.

— ◡ ◡ ⊾ — ◡ — — dieselbe Reihe mit Synkope, Oed. R. 1086.

— ◡ ◡ ⊾ — ◡ — mit Synkope und Katalexis, Nem. 11 ep. 4.

Alloiometrische Reihen.

Das überhaupt für den Gebrauch alloiometrischer Reihen ltende Gesetz, dass sie meist nur als Anfang oder Schluss der rophe oder Periode, namentlich als ein ausserhalb der eurhythschen Periode stehendes Proodikon oder Epodikon zugelassen ɜrden, ist in den daktylo-epitritischen Strophen mit grosser ɾgfalt gewahrt, nicht bloss bei Pindar, sondern auch bei den ɾigen Lyrikern und den Dramatikern. Die alloiometrischen ɜihen sind entweder gemischte anapästisch-iambische, seltener mischte daktylo-trochäische Reihen, oder Ithyphallici. In der ɪwendung der einen oder der andern Klasse zeigt sich ein auptunterschied der einzelnen Dichter.

1. Die gemischten anapästisch-iambischen Reihen erden von Pindar und, so weit ein Urtheil aus den Fragmenten ɜstattet ist, von Bakchylides gebraucht, ebenso in dem Päan des ristoteles v. 1 (p. 360 B). Sie sind durch den überall anlautenm, nie contractionsfähigen Anapäst charakterisirt; die Iamben estatten irrationale Thesis. Die einzelnen hierher gehörigen ormen sind sehr mannichfach, doch lässt sich von jeder fast ɪmer nur ein einziges Beispiel nachweisen.

a) Den Anlaut bilden zwei Anapäste mit darauf folgenden mbischen Dipodieen oder einem einzelnen Iambus. So entsteht n anapästisch-iambischer Trimeter oder Dimeter und eine anaɪstisch-logaödische Tripodie:

Py. 3 ep. 9: ◡ ◡ ⏗ ◡ ◡ — — — ◡ — — — ◡ —

Nem. 8 ep. 4: ◡ ◡ ⏗ ◡ ◡ — — — ◡ —

Nem. 10, 1: ◡ ◡ ⏗ ◡ ◡ — ◡ — Licymn. fr. 4, 1 (p. 599 B). Eine analoge Bildung mit drei Anapästen:

ɪristot. l. l. v. 1: ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — —

b) Den Anlaut bildet ein einzelner Anapäst mit darauf lgender irrationaler Thesis:

Py. 9, 1: ◡ ◡ ⏗ ⊻ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

Py. 9, 3: ◡ ◡ ⏗ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

Py. 1 ep. 8: ◡ ◡ ⏗ α — ◡ ◡ —

Ol. 7, 1: ◡ ◡ ⏗ α — ◡ — Ol. 7, 6 Ol. 8, 6.

Bacchyl. 13, 7: ◡ ◡ ⏗ α — ◡ — —

Das Homogene dieser Bildungen fällt klar in die Augen. Dem blossen metrischen Schema nach könnte der Anfang der drei letzten Reihen als ein Ionicus a minore erscheinen, doch ist an einen sechszeitigen ionischen Rhythmus nicht zu denken, weil in den analogen Bildungen Py. 9, 1. 3 die vierte Silbe kurz gebraucht wird und demnach auch Py. 1 ep. 8 u. s. w. irrational zu messen ist. Mit kurzer Thesis an der zweiten Stelle finden sich diese Formen auch in den logaödischen Strophen Pindars, z. B. Ol. 4, 1 ἐλατὴρ ὑπέρτατε βρον-, Ol. 13, 5 ἄμαχον δὲ κρύψαι.

c) Den Anlaut bildet ein einzelner Anapäst mit Synkope der darauf folgenden Thesis:

Ol. 7 ep. 6: ◡ ◡ ́ . ◡ ◡ .. ◡ ◡ ... — — ◡ —
Nem. 8 ep. 3: ◡ ◡ ́ — ◡ ..

Auch diese Bildungen kommen in den logaödischen Strophen Pindars vor: Nem. 6, 5; Py. 6, 4; Ol. 13 ep. 6.

2. Die gemischte daktylo-trochäische Reihe (Glykoneus, Pherekrateus) wird nur ausnahmsweise zugelassen, bei Pindar Ol. 6, 5 eine Hexapodie, βωμῷ τε μαντείῳ ταμίας Διὸς ἐν Πίσᾳ, als ein ausserhalb der Eurhythmie stehendes Epodikos der ersten Periode, und Nem. 8, 1 (lydisch) ein Pherekrateus als Anfang der Strophe: ὥρα πότνια κάρυξ; vielleicht gehört hierher auch Ol. 7 epod. 3, wo indess das Metrum nicht klar ist. Nicht häufiger sind diese Reihen bei den Tragikern, Med. 834; Aiax 183, vielleicht auch Oed. tyr. 1086, wenn hier nicht das handschriftliche Νυμφᾶν Ἑλικωνιάδων für das vulgäre Ἑλικωνίδων beizubehalten und in der Strophe Φοῖβε als Glosse anzusehen und in Δάλιε zu verwandeln ist. Auch in den Fragmenten des Simonides, Bakchylides und der übrigen Lyriker ist die pherekrateische und glykoneische Reihe fast gänzlich ausgeschlossen. Simonid. fr. 57 v. 4 ist ἀντιτιθέντα μένος statt ἀντιθέντα μένος (nicht ἀντία θέντα) zu schreiben. Dagegen scheint sie Stesichoros als Abschluss einer Periode zugelassen zu haben, vgl. die Nachbildung Stesichoreischer Daktylo-Epitriten bei Aristoph. Pax 775, wo die erste Periode mit drei (choriambischen) Pherekrateen abschliesst, und Stesich. fr. 26, 3: καὶ τριγάμους τίθησι καὶ λιπεσάνορας.

3. Der trochäische Ithyphallicus, von Pindar, Bakchylides und wie es scheint auch von Stesichorus ausgeschlossen, von den übrigen Lyrikern und Dramatikern in derselben Weise

von Pindar die gemischte anapästisch-iambische Reihe ge-
ucht. Der Ithyphallicus hat mit Ausnahme von Rhes. 225
l Pax 776 seine Stellung stets am Schluss der Strophe; so
on in den Skolien des Pittacus, Chilon u. s. w., bei Simonides
l den Dramatikern. Nur selten ist im Ithyphallicus eine
nkope eingetreten, Oed. tyr. 1097 ταῦτ' ἀρέστ' εἴη. Warum
h der strengere Stil des Pindar dieser Reihe enthält und
rum sie auch die übrigen Vertreter der daktylo-epitritischen
rophen nur zum Abschlusse der Strophe zulassen, ergibt sich
s dem ethischen Charakter. Es ist nicht die Kürze der Reihe,
ın die noch kürzere und schneller vorübereilende Dipodie ist
mlich häufig gebraucht, sondern die rhythmische Gliederung
r Tripodie, zufolge deren die inlautenden Füsse stets rein ge-
lten werden müssen und den dem hesychastischen Tropos
ırakteristischen Wechsel von dreizeitigen und retardirenden
ssen ausschliessen. — Beispiele von anderen trochäischen oder
nbischen Reihen sind sehr vereinzelt, Pind. Nem. 8 ep. 4
disch): ἀστῶν θ' ὑπὲρ τῶνδ' ἅπτομαι φέρων, vielleicht auch
nd. Dithyr. 81, 4.

Rhythmische Messung der metrischen Elemente.

Bezüglich der rhythmischen Messung der daktylo-epitritischen
rophen sind wir bei dem Mangel einer directen Ueberlieferung
f die Combinationen aus den allgemeinen Grundsätzen der
en Rhythmiker und aus der Beschaffenheit der uns erhaltenen
ktylo-epitritischen Lieder angewiesen. Seit G. Hermanns und
ckhs metrischer Thätigkeit bis heute sind die Auffassungen
it auseinander gegangen und ist bis jetzt eine Uebereinstim-
ıng nicht erzielt worden.

Wollte man die metrischen Bestandtheile unserer Strophen
liglich nach dem ein- und zweizeitigen Schema der sprach-
hen Silben messen, so würden die daktylischen Elemente vier-
tiges Taktmaass haben wie im heroischen Hexameter, dem
apästischen Tetrameter und System, die trochäischen Dipodieen
er würden bei ihrem vorwaltenden spondeischen Ausgange fast
chweg siebenzeitig zu messen sein: $-_3 \cup | -_4 -$. Die Ueber-
erung des Aristoxenus (Gr. Rhythm.[3] S. 182, 194) erkennt
ır einen siebenzeitigen Takt ausdrücklich an, sie nennt ihn
ς ἐπίτριτος ἑπτάσημος, dessen beide Theile sich verhalten

wie 3 : 4, aber sie schliesst das Vorkommen eines solchen Taktes auf das Bestimmteste von der *συνεχὴς ῥυθμοποιία* aus, d. h. es kann ein solcher Takt nur vereinzelt unter anderen Takten vorkommen, nicht aber in unmittelbarer Wiederholung hintereinander. Ausserdem wird ein solcher siebenzeitiger Rhythmus als *σπάνιος* bezeichnet. Hieraus folgt, dass die in den daktylo-epitritischen Strophen vorkommende Silbenverbindung — ◡ — - nicht ein siebenzeitiger epitritischer Takt sein kann; denn einmal ist dieselbe keineswegs 'selten', sondern im Gegentheil ausserordentlich häufig und sodann wird sie sogar mit Vorliebe mehreremals hintereinander wiederholt (lässt also *συνεχὴς ῥυθμοποιία* zu), z. B. Pind. Ol. 12, 3 u. 4, 19, Soph. Trach. 100:

> *ἢ ποντίας αὐλῶνας ἢ δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς,*
> *εἴπ', ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα.*

Ueberhaupt lässt sich für die daktylo-epitritischen Strophen keine dem sprachlichen Silbenschema völlig entsprechende Messung annehmen, da sie einen Taktwechsel, d. h. einen fortwährenden sich von Reihe zu Reihe überschlagenden Wechsel von dreizeitigen, siebenzeitigen und vierzeitigen Rhythmen bedingen würde. Böckhs Annahme der Taktgleichheit lässt sich aus Arist. Quint. p. 99 mit unumstösslicher Sicherheit nachweisen. Aristides sagt nämlich, dass die Rhythmen, in welchen ein Wechsel von einem Takte in den anderen (*μεταβολὴ γένους*) stattfände, für das Gemüth *φοβεροὶ* und *ὀλέθριοι* seien: *Πάλιν οἱ μὲν ἐφ' ἑνὸς γένους μένοντες ἧττον κινοῦσιν, οἱ δὲ μεταβάλλοντες εἰς ἕτερα βιαίως ἀνθέλκουσι τὴν ψυχὴν ἑκάστῃ διαφορᾷ παρέπεσθαί τε καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες. διὸ κἂν ταῖς κινήσεσι τῶν ἀρτηριῶν αἱ τὸ μὲν εἶδος ταὐτὸ τηροῦσαι, περὶ δὲ τοὺς χρόνους μικρὰν ποιούμεναι διαφορὰν ταραχώδεις μέν, οὐ μὴν κινδυνώδεις. οἱ δὲ ἤτοι λίαν παραλλάττουσαι τοῖς χρόνοις ἢ καὶ τὰ γένη μεταβάλλουσαι φοβεροί τέ εἰσι καὶ ὀλέθριοι.* Welche Rhythmen der griechischen Melik aber sind weniger *φοβεροὶ* und *ὀλέθριοι* als die hesychastischen Daktylo-Epitriten, die den Charakter männlicher Ruhe und heiteren Seelenfriedens tragen! Wenn irgendwo in gesungener Poesie, so ist hier die *μεταβολὴ γένους* ausgeschlossen. Es gibt allerdings Strophen mit Taktwechsel; aber dies sind nicht die Daktylo-Epitriten, sondern die Dochmien in den tragischen Klag- und Verzweiflungsmonodien, die mit *ἀνακλώμενοι* und andern Metren wechselnden Ionici in ihrer bakchischen Ekstase, ihrem orgiastischen Taumel und hin-

melzenden Schmerze, die enthusiastischen, muthwilligen und
ken Päonen des systaltischen Tropos in Verbindung mit
chäen, Anapästen oder Logaöden und endlich die aus ver-
iedenen Metren gemischten aulodischen Nomoi des jüngsten
es, in denen auch die μεταβολή der Tonarten gebräuchlich
. Alle diese metabolischen Rhythmen bilden durchgehends
Gegensatz zu den Daktylo-Epitriten. Auch in den kleinen
synthetischen Strophen des Archilochus mögen wir Taktwechsel
ehmen, in den daktylo-epitritischen Strophen dagegen ist er
h der Tradition und nach Allem, was wir über den Rhythmus
gesungenen Poesie wissen, unmöglich. Es ist also durch
rhythmische Tradition festgestellt, dass Einheit des Rhyth-
s in diesen Strophen stattfinden muss, d. h. dass die Füsse
verschiedenen Metren einander rhythmisch gleichgestellt
ren. Doch ist hierunter keine absolute Taktgleichheit wie in
modernen Musik zu verstehen. Ausgeschlossen ist nämlich
die μεταβολή κατὰ γένος, nicht aber die durch Einmischung
ationaler Füsse entstehende μεταβολή κατ' ἀλογίαν, durch
lche nur eine μικρὰ διαφορὰ hervorgebracht, aber nicht das
ythmengeschlecht gestört wird, wie oben Aristides sagt.

Es sind in der daktylo-epitritischen Strophe nur zwei
ssungen möglich, entweder die isische oder die diplasische;
erhalb einer jeden können aber verschiedene Annahmen sta-
rt werden:

I. In der isischen Messung ist der vierzeitige Daktylus
Grundrhythmus, welchem der Epitrit assimilirt wird.

1) Die kurze Thesis des Trochäus kann irrational
messen werden, akatalektisch:

α
— ◡ | — — | — ◡◡ | — ◡◡ | — —
2 : 1½ | 2 : 2 | 2 : 2 | 2 : 2 | 2 : 2

alektisch:

α
— ◡ ⊔ — ◡◡ — ◡◡ ⊔

se Messung ist der Gegensatz zu der diplasischen, in welcher
Trochäus des Epitriten rational, dagegen die zweite Länge
dem Spondeus des Epitriten irrational gemessen wird. Die
nahme des Alogos in dem Trochäus gibt dem Rhythmus ein
elerando, die des Alogos in dem Spondeus des Epitriten da-
en ein Ritardando, dort wird der Trochäus des Epitriten dem
tylus rhythmisch gleichgesetzt, hier dagegen der Daktylus

dem Trochäus, in beiden Fällen wird aber die Taktgleic
gewahrt, da durch die *ἀλογία* nur eine *μικρὰ διαφορά*, nicht
μεταβολὴ κατὰ γένος hervorgebracht wird. Jene Messung w
in der ersten Auflage der Griech. Rhythm. S. 123 ff. 171 ff
der Tradition ausführlich begründet, in der speciellen M
(Band 3, 403) gingen wir jedoch von derselben ab. Wa
wird sich unten zeigen.

2) Der Trochäus des Epitriten und jede Länge
auslautenden Spondeus der daktylischen Reihe ist v
zeitig oder mit anderen Worten: der vierzeitige Trochäus
die Form der Viertel-Triole, der auslautende Spondeus der
tylischen Reihen ist ein *σπονδεῖος μείζων*:

— ◡ | — — | — ◡◡ | — ◡◡ | ⊔ ⊔
4 4 4 4 4 4

Das nach dem äusseren Silbenschema als daktylische Trip
erscheinende *κῶλον* ist also rhythmisch eine daktylische T
podie. Es kann dann durchgehende dipodische oder tetrapodi
Messung stattfinden. Diese Ansicht ist von Westphal in
zweiten Auflage der Metrik aufgestellt und mit ebenso gros
Scharfsinn wie mit genauer Kenntniss der rhythmischen Tr
tion durchgeführt worden*), doch ist es nicht gelungen
stössige Consequenzen zu beseitigen. In der trochäisch auslau
den daktylischen Tripodie müsste die letzte Silbe als *τετράση*
ausgehalten werden:

— ◡◡ | — ◡◡ | — ◡
2 : 2 | 2 : 2 | 4 : 4

= ' ' ' ' und in der katalektisch auslautenden Reihe die le
Länge, wo nicht Pause stattfinden kann, als *ὀκτάσημος*:

— ◡◡ | — ◡◡ —
2 : 2 2 : 2 8

— ◡◡ . Durch die dipodische Messung soll die „künstli
Eurhythmie grosser, verschlungener Perioden beseitigt wer
die nur durch das Auge, nicht durch das Gehör begriffen wer
können". Westphal ist zwar der daktylischen Messung treu
blieben, hat aber seine Ansicht im „Aristoxenus von Tarent" I
und in „Musik des griech. Alterthums" 1883 dahin modifi

---

*) Siehe auch Westphal, Harmonik und Melopöie Vorr. XVII
J. H. Schmidt, Kunstf. II, 83.

dass der Trochäus als dreizeitiger Fuss durch die ἀγωγή dem vierzeitigen Daktylus an Zeitumfang gleichgesetzt werde.

3) J. H. Schmidt, Kunstf. der griech. Poesie II, 82 setzt nach der Auffassung von K. Lehrs (s. Westphal, Allg. Metr.[3], S. 25) den Trochäus dem Daktylus dadurch gleich, dass die Länge des Trochäus den Zeitwerth von drei Kürzen hat, der auslautende Spondeus der daktylischen Reihe dagegen als ein einziger Daktylus gemessen wird:

```
└ ◡ | — — | — ◡◡ | — ◡◡ | — —
3:1 | 2:2 | 2:2  | 2:2  | 2:2
 4     4     4      4      4
```

Schon J. H. Voss (in der Metrik der umgekehrte G. Hermann. S. Griech. Rh.[3] S. 6) hatte in der „Zeitmessung der deutschen Sprache“ S. 183 einen Trochäus angenommen, der durch Verlängerung der Länge zu einer dreizeitigen Silbe gedehnt zusammen mit der folgenden Kürze an Zeitumfang dem vierzeitigen Daktylus gleichstände; aber für diese Messung ist nicht die geringste Bürgschaft vorhanden weder in der rhythmischen Tradition, die von einem vierzeitigen Trochäus nichts weiss, noch in der Analogie des anderweitigen Gebrauches der Daktylen; auch die erhaltenen daktylo-epitritischen Texte geben keinen Fingerzeig.

II. Diplasische Messung. Hier wird der Trochäus als Grundrhythmus angenommen und der Daktylus ihm assimilirt.

1) Kein Geringerer als A. Böckh hat diese Messung inaugurirt, der auch zuerst die Taktgleichheit in unserer Strophengattung als oberstes Princip aufstellte. Die Dipodie — ◡ — — oder — ◡ — ◡ hat nach Böckh dieselbe Messung wie im trochäischen Tetrameter und System: — ◡ ist ein rationaler dreizeitiger Trochäus, — — ein irrationaler Trochäus. Die Länge des Daktylus ist genau der folgenden Doppelkürze gleich, aber sie ist nicht zweizeitig wie im gewöhnlichen Daktylus, sondern dreizeitig: sowohl die Länge wie die Doppelkürze hat denselben Umfang wie der dreizeitige Trochäus der trochäischen (oder epitritischen) Dipodie:

```
 3     3     3     3     3     3
— ◡ | — ⏑̱ | — | ◡ ◡ | — | ◡ ◡ | — —
```

Der einzelne Daktylus ist also sechszeitig und steht hiermit im Umfange dem Ditrochäus oder Epitritus gleich.

Zugleich ist es die Ansicht Böckhs, im Epitrit sei der
lautende Spondeus genau so gross wie der anlautende Troc
die beiden Längen desselben verhielten sich wie 4 : 3, m
betrage die erste $\frac{12}{7}$, die zweite $\frac{9}{7}$ des χρόνος πρῶτος.
beiden Kürzen des Daktylus dagegen seien einander gleich:
betrage $1\frac{1}{2}$ des χρόνος πρῶτος.

Somit ist denn in unseren Strophen nach Böckh der ein
$\frac{6}{8}$-Takt ausgedrückt durch folgende Silbengrössen:

1) — ◡ (2 1) (Trochäus)

2) — — ($\frac{12}{7}$ $\frac{9}{7}$) (Spondeus der trochäischen Dipodie)

3) ◡ ◡ ($1\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$) (Doppelkürze des Daktylus)

4) — (3) (Länge des Daktylus).

Von dieser Böckhschen Messung widerspricht zunächst
auf $\frac{12}{7} + \frac{9}{7}$ angegebene Grösse des Spondeus (irrationalen
chäus) der Ueberlieferung des Aristoxenus; denn ihr zufolge
die beiden Silben des irrationalen Trochäus genau einander gl
Aber auch der von Böckh angenommenen Dehnung des Dakt
zum sechszeitigen Maasse stehen die Angaben der alten Rh
miker entgegen. Nach Böckh nämlich ist die daktylische Trip

3 3 3 3 3 3
—, ◡ ◡, —, ◡ ◡, —, —

eine 18-zeitige Reihe, die daktylische Tetrapodie

3 3 3 3 3 3 3 3
— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —

eine 24-zeitige Reihe; die 18-zeitige Reihe ist nach Aristox
errhythmisch, nicht aber die 24-zeitige. Wenn man nicht
nehmen will, dass die daktylische Tetrapodie in zwei verschie
Reihen zu sondern ist, sondern gleich der Tripodie eine einl
liche Reihe bildet, so muss die sechszeitige Messung des ei
nen Daktylus nothwendig aufgegeben werden: der Daktylus k
nur drei- oder vierzeitig sein, wenn sich dessen Messung
der Lehre von der Ausdehnung der rhythmischen Reihen vere
lassen soll. S. auch Gr. Rh.[3] S. 133. Einen Punkt hatte je
Böckh richtig getroffen, dass die schliessende Länge des Ep
irrational sei. Gegen Böckhs Messung erklärte sich zu
G. Hermann, der nach und nach drei verschiedene Ansic
aufstellte, zuletzt aber auf die Lösung der Frage verzich

Er ging davon aus, dass im Epitrit nicht der Trochäus, sondern der Spondeus den Hauptictus trage, im Spondeus selber aber enthalte die erste Länge vier, die zweite zwei Moren, der Epitrit sei mithin ein neunzeitiger Fuss:

´ ⏑ | ″ —
2 : 1 | 4 : 2

So in der Abhandlung *de metrorum mensura rhythmica* 1815. Neun Jahre später (*de epitritis doriis dissertatio*) sah er in dem Spondeus einen vierzeitigen Fuss und identificirte den Epitriten mit dem siebenzeitigen ῥυθμὸς ἐπίτριτος der Rhythmiker:

´ ⏑ | ″ —
2 : 1 | 2 : 2

Endlich erklärte er sich Jahn N. Jahrb. 1837, S. 378 dahin, dass Taktgleichheit in den dorischen Strophen herrsche, ohne jedoch die Messung anzugeben. Wir wollen hier nicht geltend machen, dass Hermann den λόγος ἐπίτριτος und τροχαῖος σημαντός der Alten unrichtig auffasste; nur dies möge bemerkt sein, dass in seinen beiden Messungen keine Einheit des Rhythmus entsteht.

2) Schon in der ersten Auflage der griechischen Rhythmik ist eine einfachere, der rhythmischen Tradition der Alten entsprechende Messung aufgestellt worden, welche in der speciellen Metrik durchgeführt wurde: Die schliessende Länge des Epitrit ist ein ἄλογος, d. h. eine irrationale Silbe, welche in der Mitte steht zwischen der einzeitigen und zweizeitigen, die Daktylen sind dreizeitig, in der Weise, dass die beiden ersten Silben (χρόνος ἄλογος und βραχέος βραχύτερος) die Arsis, die dritte die Thesis enthalten, bez. die Messung des Epitriten bildet den Grundrhythmus, die Daktylen werden ihm durch diplasische Messung assimilirt:

— ⏑ — $\overset{a}{-}$ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
2 : 1
— ⏑ — $\overset{a}{-}$ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⊾

Z. B.:

χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων
σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχά,
πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν,
ἁγησιχόρων ὁπόταν προοιμίων ἀμβολὰς τεύχῃς ἐλελιζομένα.

⏑ — α — ⏑ — $\overset{a}{-}$ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⊾ (oder — ∧)
2 : 1 2 : 1

.. ⏑ — ″ ... ⏑ ⏑ ⌊ — ⏑ — ″ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⌊ ⌊ ⌊.
2 : 1 2 : 1 2 : 1

⌊ .. ⌊ — ⏑ — ″ — ⏑ ⏑

⏑ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⌊ — ⏑ — ″ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⌊
2 : 1 2 : 1 2 : 1 2 : 1

Die daktylo-epitritischen Strophen erhalten durch die ἄλογ[οι] die wir dem Ritardando der modernen Musik vergleichen könn[en] nachdrucksvolle Gravität, die das Gemüth feierlich bewegt, w[äh]rend die übrigen Daktylo-Trochäen durch die ungehemmte C[on]tinuität der dreizeitigen Füsse einen leichteren Rhythmus hab[en]. Die Irrationalität ist dieselbe wie in dem iambischen Trim[eter] und dem trochäischen und iambischen Tetrameter, die in [der] Poesie der Iambographen (überhaupt in der ältesten Poesie [ge]sungene Metren waren oder wenigstens mit Instrumentalbeg[lei]tung (melodramatisch, παρακαταλογάδην), d. h. also im streng[en] Takte vorgetragen wurden; auch der Daktylus ist als secundä[rer] Fuss im Trimeter zugelassen, nur dass das, was in diesen ia[m]bischen und trochäischen Versen arbiträr nach dem Untersch[iede] der ethischen Stimmung, besonders der tragischen und komisch[en] stattfand, in den daktylo-epitritischen Strophen, die nur für [Ge]sang und Orchestik bestimmt waren, zum festen, meist gleic[h]mässigen Gesetze geworden ist. Der ἄλογος gehört nach de[m] ausdrücklichen Zeugnisse des Aristoxenus (Allg. Th. d. Mu[s.] S. 19) dem ἐν μουσικῇ ταττόμενος ῥυθμός d. h. dem gesungene[n] Verse an und sowohl der kyklische Daktylus wie der kyklisch[e] Anapäst galten nach Dionysius von Halikarnass (a. a. O. S. 18) ἀμφότεροι als τῶν πάνυ καλῶν ῥυθμοί. Die Alten fühlten i[n] diesem Sichkräuseln der rhythmischen Wellen, die doch ihr[en] streng regelmässigen, diplasischen Gang gehen, einen Reiz sch[öner] Mannichfaltigkeit innerhalb der Einheit, worüber wir weiter [in] der Charakteristik der Logaöden zu sprechen haben. Wer de[n] diplasischen Daktylus in der von uns angenommenen Messung

⏑ ⏑
$1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$: 1 = 2 : 1

nur den recitirten, nicht den melischen Versen zu[-]schreibt, muss die Taktgleichheit in den daktylo-epitritisch[en] Strophen dadurch herstellen, dass er im Tempo (ἀγωγή) de[n] Daktylus nicht länger ausgehalten werden lässt als den Trochä[us], dass also beide Füsse gleiche zeitliche Ausdehnung haben, z. B. eine daktylische Tetrapodie zwei Epitriten an Zeitdauer glei[ch] steht. Die Trochäen hören dann nicht auf Trochäen, die Dakty[len]

ren nicht auf Daktylen zu sein, es wurde die verschiedene
ederung des λόγος ποδικὸς gefühlt; aber dadurch, dass sie an
tausdehnung durch das Tempo gleichgestellt werden, wird die
rthmische Einheit nicht verletzt. Es findet also hier in der
feinanderfolge der rein trochäischen und rein daktylischen
ihen (κῶλα καθαρά) dasselbe statt, was innerhalb der logaö-
chen Reihen (κῶλα μικτά) augenfällig hervortritt: Die Logaöden
d nichts Anderes als die consequente Fortbildung des schon
den episynthetischen Metren enthaltenen Princips, eine Ueber-
gung der Verbindung von Füssen verschiedener Rhythmen-
schlechter in dieselbe Reihe oder: Die Daktylo-Epitriten
id die erste Erscheinung eines Princips, das seine
llendung in den Logaöden findet. Messen wir die Loga-
en diplasisch, so müssen auch die Daktylo-Epitriten diplasisch
messen werden.

Dass unsere Messung mit den rhythmischen Grundsätzen
Alten, in deren System ausdrücklich der χρόνος ἄλογος
d βραχέος βραχύτερος erwähnt werden, übereinstimmt, kann
ht bezweifelt werden, indessen reicht die Anwendung dieser
undsätze auf die vorliegende Frage zu ihrer völligen Entschei-
ng nicht aus. Jene Grundsätze bezeichnen nur die Schranken,
ıerhalb derer wir uns zu bewegen haben; die letzte Ent-
heidung kann nur aus der Beschaffenheit der vor-
ndenen daktylo-epitritischen Texte und aus dem ganzen
rhältnisse des Gebrauches des γένος διπλάσιον gegenüber dem
ον in der melischen Metrik gegeben werden. Dies ist bisher
terlassen worden. Wir machen für die diplasische Messung
lgende Gründe geltend:

1) In Ol. 13 findet ein Uebergang aus Logaöden in
aktylo-Epitriten statt, der einer näheren Untersuchung be-
rf. Bis zum Schlusse der ersten Reihe im sechsten Verse ist
e Strophe logaödisch nach den festen Gesetzen des pindarischen
gaödenstiles, dann folgen etwa von der Mitte des sechsten
erses an nicht allein den übrigen Theil der Strophe sondern
ch die ganze Epode hindurch Daktylo-Epitriten. Dies ge-
hieht in zehn, sage zehn Strophen! Es ist nicht möglich,
ss durch so viele Strophen hindurch ein so schroffer Ueber-
ng aus dem γένος διπλάσιον in das ἴσον und zwar nicht allein
tten im Verse, sondern auch sogar meist mitten im Worte,
mer aber mitten im Satze stattfinden sollte, aber es ist

auch nicht möglich, dass hier die Daktylo-Epitriten diplasi gemessen werden, während alle übrigen isisch gemessen wer sollen. Wir haben hier einen Fingerzeig für die Messu welchen uns Pindar selbst gibt. Der Uebergang ist möglich, wenn beide Strophengattungen Einheit des Rhyth haben, d. h. diplasisch gemessen werden. Es kann hierg nicht etwa Euripides in das Feld geführt werden, welcher derselben Strophe Daktylo-Epitriten mit Ithyphallici, die n den Epitriten von den Tragikern gebraucht werden, und Dakty Trochäen, bez. Logaöden vereinigt. Der Sachverhalt ist ein ganz anderer (s. unten die Daktylo-Epitriten der Dramatik Bei Euripides gehen die Daktylo-Epitriten voraus und b festgeschlossene Gruppen, die nirgends mitten im Verse, schweige mitten im Worte, sondern stets mit vollem Verse, u auch mit einem Satztheile endigen. Die Strophe ist aug scheinlich zweitheilig oder, wo sich nur zwei daktylisch-epitr sche Verse finden, bilden diese beiden Verse den ruhigen E gang. Dies ist nicht anders aufzufassen, als wenn in drei Lie der Medea im Gegensatze zu dem vorausgehenden, heftig regten Dialoge ein ruhiges, daktylo-epitritisches Strophenp beginnt und dann ein mehr bewegtes logaödisches folgt. I nahe rhythmische Verwandtschaft der beiden Strophengattung die nur verschiedene εἴδη innerhalb eines γένος bilden, zeigt s auch bei Sophokles. In der Antig. v. 582—592 sind die ersten Verse, auf welche tragische Iamben folgen, daktylo-e tritisch und schliessen mit einer logaödischen Tetrapodie κα ὄνοιν. der erste Vers kann aber auch als logaödische Pen podie mit Anakrusis aufgefasst werden. Diese drei Verse bild gegenüber den folgenden eine geschlossene Gruppe. In d Trachin. v. 112—121 folgen auf eine daktylo-epitritische Stroph zwei Verse mit daktylischen Tripodieen in der Form der e wähnten Strophen als Nachklang der vorausgehenden Stroph In allen diesen Fällen liegt durchgehende diplasische Messung bei Weitem näher als μεταβολή, die unmotivirt sein würde.

2. Dass die Epitriten nichts Anderes sind als diplasisch Ditrochäen mit ἄλογος, beweist das oben erwähnte häufig Vorkommen des Ditrochäus an Stelle des Epitrit in den leicht gehaltenen Liedern auf Knaben oder Sieger in wenig angesehenen Agonen. Es ist dies derselbe ethische Unter schied wie zwischen den tragischen und komischen Trimetern

Tetrametern. Auch dies ist ein unmittelbarer Finger-
g, welchen uns Pindar selbst gibt.

3) Es ist nicht wahr, dass der ruhigere Ton in den
tylo-epitritischen Oden, die dem τρόπος ἡσυχαστι-
angehören, das isische Rhythmengeschlecht er-
sche. Dies ist das verhängnissvolle Vorurtheil, welches die
ahme der isischen Messung zur Folge gehabt hat. Auch
logaödischen Epinikien gehören dem τρόπος ἡσυχα-
κὸς an, nach der Tradition überhaupt alle Epinikien und
omien zusammen mit den Hymnen und Päanen u. s. w.*)
nehmen nur die päonischen und päonisch-logaödischen
nikien aus, die wir nach der unten zu begründenden Ansicht
ben dem τρόπος συσταλτικὸς zurechnen zu dürfen, die aber
den alten Musikern nicht erwähnt werden, weil sie nur in
nger Anzahl vertreten waren; die logaödischen Epinikien
egen waren den daktylo-epitritischen an Zahl mindestens
ch, wenn wir die Fragmente des Simonides hinzunehmen.
ist weiter überliefert, dass innerhalb jedes Tropos
schiedene εἴδη bestehen. Die logaödischen Oden sind mehr
egt als die daktylo-epitritischen, aber beide haben dieselbe
sche Grundstimmung des hesychastischen Tropos, ruhige
rde und feierlich-gehobene Stimmung der Seele in Friede und
iheit (ἠρεμότης ψυχῆς καὶ κατάστημα ἐλευθέριόν τε καὶ
ηνικόν) gegenüber den Gedichten der beiden anderen τρόποι.
se verschiedenen εἴδη sind uns freilich nicht namentlich über-
ert, aber wenn wir die Reihe der dem hesychastischen Tropos
gehörigen Lieder durchgehen, so werden wir nicht verkennen
nen, dass z. B. die Βακχικὰ und Ὀσχοφορικά, die mit der
ινοπαιδικὴ verbunden waren, jedenfalls den Epinikien gegen-
r ein besonderes εἶδος bildeten. So sind also auch die
ktylo-epitritischen und die logaödischen Epinikien
Pindar nur verschiedene εἴδη eines und desselben
όπος. Der rhythmisch-ethische Sinn der Griechen in der
ssischen Zeit war mehr ausgebildet und kannte feinere
terschiede als der moderne. Er bedurfte keines so auf-
igen und groben Unterschiedes zur Bezeichnung verschie-
er Grade der Ruhe und Bewegung wie des Unterschiedes
γένος ἴσον und διπλάσιον. Ausserdem aber ist zu

*) Rossbach, Gr. Rhythm.[1] S. 192. Westphal, Gr. Rhythm.[3] S. 257.

bedenken, dass überhaupt in der chorischen Lyrik der hochklassischen Zeit und des Dramas das γένος διπλάσιον weit über das ἴσον vorherrscht und in den verschiedensten Modificationen und Compositionsweisen für die ganze Scala poetischer Stimmungen gebraucht wird, wie besonders die Logaöden zeigen. Selbst die daktylischen Strophen archaischen Stiles müssen, wo sie mit Trochäen gemischt sind, diplasisch gemessen werden.

4) Nicht ohne Bedeutung für die diplasische Messung der Daktylo-Epitriten ist die Beschaffenheit der Anakrusis. Sie ist entsprechend der epitritischen Form meist eine lange Silbe (ἄλογος), selten eine kurze, die Doppelkürze kommt fast ausnahmslos nur in alloiometrischen Reihen vor. Bei daktylischem Rhythmus müsste gerade das Umgekehrte erwartet werden, dass die Doppelkürze als die Grundform das Regelmässige, die Länge das Seltenere und die einfache Kürze die Ausnahme wäre. Die äolischen Daktylen können nicht eingewandt werden, da gerade die Einsilbigkeit der meist kurzen Anakrusis Zeugniss von der diplasischen Messung ablegt.

Aus diesen Gründen bleiben wir bei der in der ersten Auflage der Metrik bevorzugten diplasischen Messung mit Ritardando im Epitrit, durch welches der Rhythmus noch gehaltener und ruhiger wird als in den iambischen Trimetern der Tragödie.

Eurhythmische Composition.

Nachdem wir im Vorausgehenden gezeigt haben, dass in den daktylo-epitritischen Strophen Taktgleichheit herrscht, haben wir die Frage zu erörtern: Ist es genug, dass die einzelnen Füsse einander rhythmisch gleich sind und dass die Mannichfaltigkeit der metrischen Formen auf einheitliche Grundtypen zurückgeht oder herrscht noch eine höhere Ordnung? Die Antwort ist zunächst: Ein rhythmisches Kunstwerk entsteht erst dann, wenn sich die einzelnen Theile gegenseitig erfordern und bedingen und sich in der Weise zu einem Ganzen zusammenschliessen, dass Alles in Wechselwirkung steht. Es ist nicht genug, dass die einzelnen Takte der rhythmischen Reihen einander gleich sind, sondern es müssen sich auch die rhythmischen Reihen in ihrer Ausdehnung und Gliederung entsprechen. Man hat vom Standpunkte der modernen Musik aus versucht die daktylo-epitritische Strophe in gleiche Reihen einzutheilen und sie einer durchgehends dipodischen Messung zu unterwerfen.

ber diese misslungenen Versuche haben wir in der Vorrede zu
r Gr. Rhythm.[1] gesprochen und dargethan, dass hierdurch ein
heilvoller Conflict von Metrum und Rhythmus herbeigeführt
ırd, dass die Reihen verstümmelt und die charakteristischen
emente der Strophen verunstaltet werden. Die Anordnung der
ihen ist bei Weitem kunstreicher: keine Monotonie fortwäh-
ıder dipodischer Messung, sondern eine Architektonik symme-
scher Perioden, wobei die Integrität der metrischen Ele-
ente das unerlässliche Gesetz ist. Die kunstreiche eurhyth-
sche Symmetrie in der daktylo-epitritischen Strophe gehört zum
esen des archaischen Kunststiles, dem wir die Daktylo-
ıitriten zuzurechnen haben, und tritt ebenso in der Plastik und dem
esten Redestil hervor, besonders in der Anordnung der Gruppen
den Tempelgiebeln, in der Bildung der Gewänder und Haar-
ıren, in dem bis in die einzelnen Satzglieder sich erstreckenden
nmetrischen Periodenbau des Redestiles der Sikelioten und
s Antiphon. Diese kunstvolle Symmetrie tritt in den später
rwiegend gebrauchten Strophengattungen, besonders den loga-
ischen, ebenso wie in der klassischen Plastik zurück und macht
ıer einfacheren Anordnung Platz, wenngleich sie immer noch
bedeutsamer Weise nachwirkt. Die Gesetze, welche die eurhyth-
sche Composition der daktylo-epitritischen Strophen bedingen,
ıd die folgenden:

1) In der eurhythmischen Composition respondiren
e an Ausdehnung gleichen Reihen, nicht aber bloss die
ızelnen Füsse; die letzteren, einerlei ob Trochäen oder Daktylen,
rden an Zeitdauer gleich ausgehalten. Der Daktylus steht
her einem Trochäus oder Spondeus an rhythmischer Geltung
eich und kann eurhythmisch mit ihm respondiren.

2) Die katalektischen und synkopirten Reihen sind
n akatalektischen und nicht synkopirten rhythmisch
eich. Die fehlende Thesis in den ersteren wird in der Mitte
s Wortes durch *τονή* der letzten Arsis, am Wortschlusse ent-
der gleichfalls durch *τονή* oder durch *χρόνος κενὸς* ersetzt.
e Pause, welche für die Singenden ein kurzes Respirium bildet,
rd innerhalb des Verses streng rhythmisch eingehalten und
n der Instrumentalmusik durch Tone ausgefüllt. Wann am
ortschlusse *τονή* oder Pause eintrat, lässt sich nicht mit
herheit sagen, konnte auch von verschiedenen *κορυφαῖοι* ver-
ıieden gehandhabt werden, doch liegt es in der Sache, dass,

wo Interpunction stattfindet, die Singenden eher Pause als τονή eintreten liessen. Das gilt vom Inlaut des Verses. Im Versauslaut findet bezüglich der katalektischen Reihen dasselbe statt, nur dass hier Wortbrechung nicht zulässig ist; die kurze Silbe an Stelle der langen (anceps) bedingt längere τονή oder längere Pause. Im Uebrigen sind wir bei dem Untergange der pindarischen Melodieen über die Anwendung der Pausen nicht hinreichend unterrichtet, es muss aber zugegeben werden, dass die Verspause nicht ausserhalb des Rhythmus steht*).

3) **Ein mit Anakrusis beginnender Vers kann in der eurhythmischen Composition einem mit der blossen Arsis beginnenden Verse respondiren, wenn beide durch gleiche Taktzahl rhythmisch einander gleich sind.**

4) Wie in der Sprache Sätze und Satzglieder, so vereinigen sich in der Strophe Reihen und Verse zu einer Periode. **Die Periode bildet ein rhythmisches Ganzes, das gewöhnlich aus mehreren, selten aus einem Verse besteht, ihr Anfang und Ende kann nicht in die Mitte eines Verses fallen, vielmehr kann sie nur mit dem Anfang eines Verses beginnen und nur mit dem Ende des Verses aufhören.** Die Gesetze der Periodenbildung sind die folgenden:

Die Strophe bildet gewöhnlich zwei oder drei durch Versende von einander getrennte Perioden, seltener macht sie eine einzige grössere Periode aus, Ol. 12; Nem. 1 ep.; Isth. 3; Isth. 1 epod.; Isth. 5 epod. An die letzte Periode schliesst sich der Regel nach eine ausserhalb der Eurhythmie stehende **epodische Reihe**, meist ohne Versende mit ihr zusammenhängend, eine Tetrapodie Ol. 6 epod.; Ol. 8; Ol. 8 ep.; Ol. 12; Ol. 12 epod.; Py. 1 epod.; Nem. 8; Isth. 1; Tripodie Isth. 2 epod.; eine Hexapodie Py. 3 epod.; Py. 12; Nem. 8 epod.; Nem. 9; Isth. 5; Isth. 5 epod.; eine Pentapodie Py. 3; Isth. 4 epod. Für die erste Periode kommt nur einmal ein Epodikon vor, Ol. 6, für die zweite Py. 4. Viel seltener ist das **Proodikon** am Anfang der ersten Periode: Isth. 2 epod. eine Tripodie, Isth. 5 epod. eine Pentapodie.

*) Es macht mir Vergnügen, dies dem findigen und originellen Verfasser der Kunstformen der griechischen Poesie I, § 12, J. H. Schmidt zuzugeben. Dass die Verspause das ordnende Princip der Periodenschlüsse ist, habe ich selbst (Gr. Rhythm.²) als Gesetz aufgestellt, kann mich aber mit Herrn Schmidt hier nicht weiter einlassen. S. ausserdem Vogt a. a. O.

Was die eurhythmische Form der einzelnen Perioden ınbetrifft, so herrschen hier genau dieselben Gesetze, von velchen namentlich die älteren Dichter bei der Grup-›ierung der Strophen zu einem in sich abgeschlossenen ,iede geleitet wurden (S. Gr. Rhythm.[1], S. 198. Westphal, Allg. Th. der Metr.[3], 190).

Die ametabolischen oder stichischen Perioden, in lenen gleiche rhythmische Reihen aufeinander folgen, sind auf ;eringen Umfang beschränkt, da der ältere eurhythmische Kunst-til reichere Mannichfaltigkeit liebt. Nur wo der Ton ein unge-vöhnlich ruhiger ist, konnten mehrere stichische Perioden in der-elben Strophe zugelassen werden, wie in der fast epischen Py. 4. n allen übrigen Strophen werden sie nur einmal zugelassen, ast überall am Anfang oder am Ende der Strophe, wo die ımetabolische Form als ruhiger Eingang oder Abschluss am neisten am Orte ist. So bilden zwei Tripodieen die Schluss-›eriode von Ol. 7; Ol. 8, und den Anfang von Py. 12; Nem. 9; sth. 2 epod., zwei oder drei Pentapodieen den Anfang von Ol. 10; 'y. 4; Py. 9 epod.; Isth. 1, zwei Hexapodieen den Schluss von)l. 12 ep. (mit einem Epodikon); Nem. 10, zwei oder drei Tetra-›odieen den Schluss von Isth. 3 epod.; Ol. 10 epod.; Isth. 4. Längere stichische Perioden aus rhythmisch gleichen Elementen inden sich nur Py. 4 und Ol. 8 epod. zwischen zwei palino-lischen Perioden aus zwei oder drei rhythmisch verschiedenen Elementen, Py. 1 epod.; Py. 9; Nem. 10 und Ol. 8 ep. zwischen :wei palinodischen Perioden.

Von den metabolischen Perioden sind die **mesodischen** ım häufigsten. Die einfachsten bestehen aus drei Reihen, indem in Mesodikon von zwei rhythmisch gleichen Reihen umschlossen vird (*μεσῳδικὸν τρίκωλον*), z. B. eine Pentapodie von zwei Hexa-›odieen, wie Ol. 3, 3:

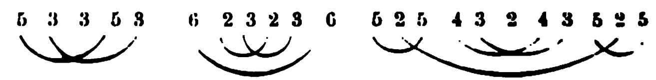
ἵππων ἄωτον. Μοῖσα δ' οὕτω τοι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον
Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

ie bilden entweder wie in dem voranstehenden Beispiel die chlussperiode, Py. 12; Nem. 8 epod.; Nem. 10 epod., oder, was äufiger ist, den Anfang, Ol. 6 epod.; Ol. 8; Ol. 10 epod.; Py. 3 pod.; Py. 9; Nem. 8; Nem. 9. In Nem. 9 erscheint eine solche eriode nach zwei Tripodieen, Isth. 4 folgen zwei aufeinander. - Am häufigsten besteht die mesodische Periode aus fünf Reihen

(*μεσῳδικὸν πεντάκωλον*), Ol. 3 epod.; Ol. 6 epod.; Ol. 8; Py. Nem. 1; Nem. 5 epod.; Nem. 8 epod.; Nem. 10 epod.; Nem. 1 Nem. 11 epod.; Isth. 2; Isth. 4 epod. — Ein *μεσῳδικὸν ἑπτάκωλον* findet sich Ol. 6 epod.; Nem. 5 epod.; Nem. 11 ep. Isth. 5, ein *μεσῳδικὸν ἐννεάκωλον* Ol. 10 epod.; Nem. 8 ep. eine noch längere mesodische Periode von 11 Reihen Isth 3.

Neben den mesodischen sind die palinodischen Perioden am häufigsten, von vier bis zehn Reihen Ol. 6; Ol. 7; Ol. Py. 3 epod.; Py. 9; Nem. 11. Distichisch, tristichisch tetrastichisch sind Ol. 10; Py. 4 epod.; Py. 12; Nem Nem. 10 epod.

Zu den einfachen treten die zusammengesetzten Perioden in denen sich eine distichische Periode um ein Mesodikon Palinodikon gruppirt oder umgekehrt, z. B.:



Ol. 3; Ol. 6; Ol. 12 epod.; Py. 1 epod.; Py. 3; Py. 4; Py. epod.; Isth. 2; Isth. 3 epod.; Isth. 4 epod.; Isth. 5 epod.

Es ergibt sich von selber, dass die eurhythmische Periodenbildung eine fast unendliche Mannichfaltigkeit gestattet und der Dichter hierin stets in gleicher Weise neue Formen schaffen konnte wie in der Verbindung der Metra zu Strophen. Halten wir die oben angegebenen Gesetze fest, so gelingt es uns überall den eurhythmischen Bau zu erkennen.

Die Feststellung der Eurhythmie gibt uns zugleich den Schlüssel für die Constituirung der Reihen, sie zeigt, in welchen Fällen der Epitrit eine einzige Reihe ausmacht, oder mit benachbarten metrischen Elementen zu verbinden ist. Namentlich ist sie uns für die Bestimmung der zusammengesetzten Reihen von der grössten Wichtigkeit.

Wir wählen als Beispiel die von uns schon in der Vorrede zur ersten Auflage der griechischen Rhythmik behandelte dritte olympische Ode:

Στρ. α'.

I. 1 *Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἁδεῖν καλλιπλοκάμῳ θ' Ἑλένᾳ*
2 *κλεινὰν Ἀκράγαντα γεραίρων εὔχομαι,*
3 *Θήρωνος Ὀλυμπιονίκαν ὕμνον ὀρθώσαις, ἀκαμαντοπόδων*

II. 4 *ἵππων ἄωτον. Μοῖσα δ' οὕτω τοι παρέστα*
μοι νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον
5 *Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.*

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ —
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — —́ ⏑ — — —́ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ —
—́ ⏑ — — —́ ⏑ — — —́ ⏑ — —

Ἐπῳδ. α΄.

I. 1 *ᾧ τινι, κραίνων ἐφετμὰς*
Ἡρακλέος προτέρας,
2 *ἀτρεκὴς Ἑλ-*
λανοδίκας γλεφάρων Αἰ-
τωλὸς ἀνὴρ ὑψόθεν
II. 3 *ἀμφὶ κόμαισι βάλῃ γλαυ-*
κόχροα κόσμον ἐλαίας· τάν ποτε
4 *Ἴστρου ἀπὸ σκιαρᾶν παγᾶν ἔνεικεν*
Ἀμφιτρυωνιάδας,
ἐπῳδικὸν 5 *μνᾶμα τῶν Οὐλυμπίᾳ κάλλιστον ἄθλων.*

—́ ⏑ — — —́ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⊼
—́ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — — —́ ⏑ — ⊼
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⊼
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⊼
ἐπῳδικὸν —́ ⏑ — — —́ ⏑ — — —́ ⏑ — —

Durchgängig dipodische Gliederung kann weder in der Strophe noch in der Epode angenommen werden, es wechselt vielmehr dipodische und tripodische Gliederung der Takte in völliger Uebereinstimmung mit dem Metrum. Dieser Wechsel ist aber nicht willkührlich, sondern, wie wir es in der Abtheilung nach Reihen angedeutet haben, er beruht auf einem bewussten künstlerischen Parallelismus der Glieder, die sich in bestimmter Folge gegenseitig bedingen und zu eurhythmischen Perioden vereinigen. Bezeichnen wir die Tripodie durch 3, die Dipodie durch 2, so ist das rhythmische Schema:

1) für die Strophe:

3 2 3   3 2   3 2 3   2 2 2   3 2   2 2 2

2) für die Epode:

2 2 3 2 3 2 2 3 3 2 3 2 3 2 2 2

So besteht die genaueste Uebereinstimmung der Rhythmik
Metrik, die metrische Reihe ist auch die rhythmische un
findet zugleich eine kunstreiche Eurhythmie statt. Bei d
Anordnung bedürfen wir nicht eines einzigen rhythmischen
setzes, das uns nicht überliefert wäre. Die obige eurhythm
Composition ist in Ol. 3 unzweifelhaft, in anderen Liedern w
hier und da Bedenken über die Ausdehnung der Perioden
(das wollen wir nicht läugnen), aber unsere Principien h
wir in den daktylo-epitritischen Oden für sicher. In and
(mehr modernen) Strophengattungen, besonders den logaödi-
trochäischen und iambischen des tragischen Tropos ist die eurh
mische Composition bei Weitem einfacher und freier. E
dies ebenso Unterschiede in der Geschichte der rhythmis
Kunst wie die gleichartigen in der Geschichte der Plastik
der Redekunst.

Es kann nicht eingewandt werden, dass die eurhythmi
Composition nur für das Auge, nicht, wie in der musi
Kunst zu erwarten, für das Ohr vorhanden sei. Der g
griechische Versbau beruht in tiefstem Grunde auf Architekt
Im Alterthum wurde streng taktirt für Ohr und Auge und
nicht bloss nach Füssen, sondern auch nach Reihen und (dü
wir hinzusetzen) nach Perioden. Gr. Rhythm.[3] S. 104. D
die Percussion wurde Anfang und Ende, in verschlungenen Pe
den gewiss auch die Mitte hervorgehoben. Ausserdem aber
das gesungene und mit Instrumentalmusik begleitete Lied a
mit Orchestik verbunden, die zur klaren Auffassung der eurh
mischen Periode für Auge und Ohr beitrug. Konnten die Griech
ein in der Folge der Strophen mesodisch oder palinod
gebildetes Chorlied in seiner verschlungenen Composition
fassen (woran kein Zweifel ist, denn wozu hätten sonst
Tragiker diese Compositionsformen gewählt?), so muss das Gle
um Vieles leichter in der eurhythmischen Anordnung einer Str
stattfinden, die genau denselben Principien folgt. Was die Griech
in dieser Beziehung vermochten, wie ausgebildet ihr rhythm
architektonischer Sinn war, zeigt vor Allem die antistroph
Responsion grosser und wechselvoll gebildeter Strophen
8—10 und 12 Versen. Der Gedanke, dass überall, wo so ein

hlreihen wie 2—5, vorwaltend 2 u. 3 zusammentreten, Perioden
getheilt werden können, widerlegt sich durch vorurtheilsfreie
oben von selbst, ausserdem ist aber wohl zu bedenken, dass
die Abgrenzung der eurhythmischen Periode sehr bedeutende
hranken in den Versenden gegeben sind.

Iusikalische Harmonie der daktylo-epitritischen Strophen.

Die daktylo-epitritischen Strophen werden gewöhnlich dorische
ophen genannt, weil man übereingekommen ist, dass sie in
rischer Tonart gesetzt waren. Es könnte fast überflüssig er-
ieinen, diesen Punkt einer Untersuchung zu unterwerfen, wenn
s nicht evidente Zeugnisse der Alten dazu aufforderten.

Im Ganzen lassen sich vier verschiedene Tonarten für die
ktylo-epitritischen Lieder nachweisen:

1) Die phrygische Tonart war in den daktylo-epitritischen
sängen des Stesichorus gebraucht, wie Stesichorus selbst für
e Orestie bezeugt, fr. 37:

Τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων
ὑμνεῖν Φρύγιον μέλος ἐξευρόντας ἁβρῶς ἦρος ἐπερχομένου.

Dass diese Verse, deren Metrum O. Müller Eumen. S. 94
richtig bestimmt hat, einer daktylo-epitritischen Strophe ange-
iren, ist § 45 nachgewiesen. Der Gebrauch der phrygischen
nart in den ruhigen, fast epischen Daktylo-Epitriten des Stesi-
orus zeigt, dass dieselbe auch in der eigentlich hesychastischen
rik ihre Stelle hatte. Eben dasselbe beweist die von Plutarch.
us. 33 erhaltene Nachricht, dass der Nomos des Olympus auf
hene phrygisch war. Die phrygische Tonart hat keineswegs
erall einen ekstatischen Charakter, vielmehr war sie einer
annichfachen Modification fähig, namentlich dadurch, dass sich
r Gesang nur auf bestimmte Töne der phrygischen Scala be-
hränkte Plut. mus. 19, und war daher auch für einfache und
hige Compositionen geeignet.

2) Der Dithyrambus, welcher das daktylo-epitritische
tass von allen Metren am häufigsten gebrauchte, war nach
n übereinstimmenden Zeugnisse der Alten in phrygischer
nart gesetzt. Besonders muss dies von den Dithyramben der
ssischen Zeit wie von denen Pindars gelten. Denn erst Philo-
nus, Timotheus und Telestes erlaubten sich eine harmonische
tabole und verwandten für einzelne Parthieen auch die dorische
l lydische Tonart, so jedoch, dass die phrygische immer

vorwaltete*). Wie sehr auch damals noch die dorische Tonart dem Dithyrambus widerstrebte, geht aus Aristoteles hervor.

3) Im Threnos herrscht die lydische Tonart, die von den Alten schlechthin als ἐπικήδειος πρὸς θρῆνον genannt wird**) und hiernach bestimmt sich die Harmonie für die daktylo-epitritischen Threnen Pindars.

4) Die Prosodien, Päane und Parthenien haben dorische Harmonie, vgl. Plut. mus. 17: οὐκ ἠγνόει δὲ (Πλάτων) ὅτι πολλὰ Δώρια παρθένια Ἀλκμᾶνι καὶ Πινδάρῳ καὶ Σιμωνίδῃ καὶ Βακχυλίδῃ πεποίηται, ἀλλὰ μὴν καὶ ἔτι προσόδια καὶ παιᾶνες. Die Prosodien- und Parthenienfragmente Pindars zeigen fast durchweg daktylo-epitritisches Maass; wenn sich unter den Fragmenten seiner Päane dies Metrum nicht findet, so ist das blosser Zufall; wenigstens waren die Daktylo-Epitriten für die Päane der übrigen Lyriker sehr gebräuchlich.

5) Dorisch oder lydisch sind die daktylo-epitritischen Epinikien, wie aus zwei Stellen Pindars hervorgeht. Ol. 3, 4

*) Dionys. de comp. verb. 19 p. 131 R.: οἵ δέ γε διθυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον Δωρίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ αὐτῷ ᾄσματι ποιοῦντες· καὶ τὰς μελῳδίας ἐξήλλαττον, τοτὲ μὲν ἐναρμονίους ποιοῦντες, τοτὲ δὲ χρωματικάς, τοτὲ δὲ διατόνους, καὶ τοῖς ῥυθμοῖς κατὰ πολλὴν ἄδειαν ἐνεξουσιάζοντες διετέλουν, οἵ γε δὴ κατὰ Φιλόξενον καὶ Τιμόθεον καὶ Τελεστήν, ἐπεὶ παρά γε τοῖς ἀρχαίοις τεταγμένος ἦν ὁ διθύραμβος. Aristot. polit. 9, 7: ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον. καὶ τούτου πολλὰ παραδείγματα λέγουσιν οἱ περὶ τὴν σύνεσιν ταύτην ἄλλα τε καὶ διότι Φιλόξενος ἐγχειρήσας ἐν τῇ Δωριστὶ ποιῆσαι διθύραμβον τοὺς μύθους οὐχ οἷός τ' ἦν, ἀλλ' ὑπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς ἐξέπεσεν εἰς τὴν φρυγιστὶ τὴν προσήκουσαν ἁρμονίαν πάλιν. Die Stelle des Dionysios redet nicht von dorischen Dithyramben, wie Schneidewin Simonid. p. LI u. a. annehmen, sondern wie die Stelle des Aristoteles nur von den metabolischen Dithyramben des Philoxenus u. s. w. mit dem ausdrücklichen Zusatze, dass die älteren Dithyrambiker einen solchen Wechsel der Tonarten nicht kannten. Auch die Worte des Simonides fr. 148 κείνους (die Dithyrambenchöre) Ἀντιγένης ἐδίδασκεν ἄνδρας ... ἐπιθηνεῖτο γλυκερὰν ὄπα Δωρίοις Ἀρίστων Ἀργεῖος ἡδὺ πνεῦμα χέων ... ροῖς ἐν αὐλοῖς reden nur davon, dass ein Dithyramb von dorischen Flöten begleitet war. Wenn man hieraus folgern will, dass auch der Gesang dorisch gewesen sei, so ist dies ebenso unrichtig, als wenn man für Olymp. ..., die von Pindar selbst ausdrücklich für äolisch erklärt wird (vgl. v. ... Αἰοληΐδι μολπᾷ) nach v. 17 Δωρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου λάμβανε ... dorische Harmonie des Gesanges annehmen wollte, vgl. Böckh de metr. Pind. 276.

**) Plut. mus. 25. Böckh metr. Pind. 240.

t es nämlich: *Μοῖσα ... παρέστα μοι νεοσίγαλον εὑρόντι τρόπον ίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ* und Nem. 8, 14: *ἅπτομαι φέρων ίαν μίτραν καναχηδὰ πεποικιλμέναν.* Vgl. Hermann de dial. . Opusc. 1, 162; Böckh de metr. Pind. 276. Von diesen en Oden zeigt die lydische durchgängig grössere metrische heit als die dorische, sie hat alloiometrische Reihen, mehr- e Synkope im Inlaut des Verses und lässt oft kurze Schluss- en an Stelle der Längen zu, während die dorische überall normalen Formen hat und nur ein einziges Mal Ancipität attet. Hermann und Böckh zogen hieraus den wahrscheinlichen uss, dass die daktylo-epitritischen Strophen der strengeren position dorisch, die der freieren lydisch seien, doch ist in kein ganz sicherer Maassstab gegeben, wie weit man den riff der strengeren und freieren Composition auszudehnen und in vielen einzelnen Fällen wird es immer zweifelhaft ben, ob ein daktylo-epitritischer Epinikion dorisch oder lydisch). — Nach diesem Resultate sollte man erwarten, dass die tylo-epitritischen Hymnen durchgehends dorische Har- nie haben, weil sie von allen die strengste Composition en, wie oben nachgewiesen ist. Allein es fehlt hier alle erlieferung, wenn man nicht in Anschlag bringen will, dass pander und in nachklassischer Zeit Mesomedes für ihre in eren Metren geschriebenen Hymnen ebenfalls dorische Ton- gebrauchten**).

6) Dorisch oder mixolydisch sind die epitritischen Strophen Tragiker. Es fehlt zwar an directen Nachrichten, doch t sich ein sicherer Beweis führen. In der Tragödie nämlich nach Aristoteles die äolische und ionische Harmonie nur die scenischen Monodieen beschränkt, die phrygische wurde

*) Der strengen Analogie von Olymp. 3 folgt nur Py. 12; Nem. 9; . 2; Isth. 5; denn dies sind die einzigen ohne inlautende Synkope und ometrische Reihen, aber selbst von diesen Oden zeigt Isth. 5 in der phe durch mehrfache Auflösung der Arsis eine grössere Freiheit. Böckh t ausserdem noch Py. 1. 3. 4; Nem. 1. 11; Isth. 2. 3. 4 für sicher do- ı an, obwohl manche von Ol. 3 sehr abweichen, z. B. Py. 1, wo sich sehen von der häufigen Synkope v. 2. 3. 4 (zweimal), epod. v. 3. 8 den Auflösungen epod. v. 5. 7. 8 zweimal ein gedehnter Spondeus eine alloiometrisch anapästische Reihe findet. Alle übrigen Strophen n lydisch sein, oder sich wenigstens der lydischen Harmonie zuneigen.

**) Clem. Alex. Strom. VI, 784. Bellermann, die Hymnen des Dionysius Mesomedes S. 67.

ebenfalls nur in Monodieen (seit Sophokles)*) und von (
liedern nur in den Bakchika wie Eur. Bacch., die lydisch
in Threnen angewandt, alle eigentlichen Chorgesänge der
gödie dagegen waren entweder dorisch oder mixolydisch ge
dorisch die ruhiger gehaltenen, mixolydisch die bewegten
gesänge**). Die meisten daktylisch-epitritischen Strophen
Tragödie müssen daher die dorische Tonart mit den trochä-
iambischen, logaödischen Chorliedern theilen, als mixoly
lassen sich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit nur Traci
Medea 976 und Troad. 795 nachweisen, ohne dass indess zwi
den dorischen und mixolydischen Daktylo-Epitriten ein metri
Unterschied stattfände. Vgl. § 45.

Aus diesen Thatsachen geht zur Genüge hervor, das
Daktylo-Epitriten, wenn wir sie nach der Tonart bene
wollen, bald dorische, bald phrygische, bald lydische, bald r
lydische Strophen heissen müssen. Noch weit mehr zeigt
die Benennung dorisch als unzulänglich, wenn wir fol
Thatsache ins Auge fassen: dorisch sind ausser den Dak
Epitriten noch viele andere Strophengattungen und Metra
setzt, ja selbst Metra, die gar nicht einmal dem hesychasti-
sondern vorwiegend dem systaltischen und tragischen Tr
angehören. Dorisch sind die stürmischen Metra des systalti-
Hyporchemas, wie in dem ersten Fragmente des Pratinas.
in einer ungezügelten Freiheit der Auflösung (häufige Proce-
matici und Tribrachen), in Fernhaltung der irrationalen L
in Ausschliessung der daktylischen Tripodie, kurz in allen Stü
den entgegengesetzten Charakter der Daktylo-Epitriten zeigt
dorisch sind ferner logaödische, iambische und trochäi
Parodoi und Stasima der Tragödie, die ebenfalls mit
Daktylo-Epitriten gar nichts gemein haben. Dorische To
herrscht in den Spondeiaka, in anapästischen Nomen, wi
dem Nomos auf Ares, ja selbst in den Klagmonodien der früh
Tragödie (also in Dochmien), in den Erotika der Sappho
des Anakreon***). Mit einem Worte, es kann ausser den k

*) Aristox. in vit. Sophocl. sub fin.

**) Vgl. hierüber S. 159.

***) Aristox. ap. Plut. mus. 17: *καὶ μέντοι ὅτι καὶ τραγικοὶ οἶκτοι ἐπὶ τοῦ Δωρίου τρόπου ἐμελῳδήθησαν καί τινα ἐρωτικά.* — οἶκτοι is
Terminus technicus für die Klagmonodieen, vgl. Euclid. harm. 21; Pho
1485—1582 *οἴκτων μὲν ἤδη λήγεθ'* (v. 1584).

ziemlich ein jedes Metrum mit dorischer Harmonie verbunden erden. Der Name dorische Strophen für die Daktylo-Epitriten, ie wir sie nach dem Metrum bezeichnen, muss selbst für die pinikien Pindars eine bedeutende und vielfachen Schwankungen iterworfene Einschränkung erleiden, zeigt sich aber schon für e Pindarischen Fragmente als unzureichend und muss aufge-ben werden, wenn wir jenes Maass vom allgemeinen metri-hen Standpunkte aus betrachten und von Stesichorus an durch e gesammte Lyrik und das Drama verfolgen.

Zum Schlusse dürfen wir einen angeblichen Rest der Melodie Pindars erster pythischer Ode nicht mit Stillschweigen ergehen*). Der für seine Zeit sehr gelehrte und geistvolle suitenpater Athanasius Kircher theilt in seiner Musurgia uni-rsalis Tom. 1, 541 die griechischen Noten zu den fünf ersten ersen jener Ode mit: *Inveni autem hoc musices specimen . . . celeberrima illa totius Siciliae Bibliotheca monasterii S. Salva-ris iuxta Portum Messanensem in fragmento Pindari antiquis-mo notis musicis veterum Graecorum incognito.* Das Fragment vohlbemerkt: kein ganzer Pindarcodex) hat trotz mehrfachen achsuchens nicht wieder aufgefunden werden können. An sich ann es nicht schlechthin in Abrede gestellt werden, dass sich icht ausser den Notirungen der Gedichte des Mesomedes andere ltgriechische Melodieen hätten über das Mittelalter hinaus er-alten können. Pindars Melodieen waren weit über seine eit hinaus bekannt. Aristoxenus ist mit ihnen vertraut, noch m Ende der klassischen Zeit bilden sich junge Musiker geradezu ach Pindars Musikstil (Plut. de mus. 17 ff.), in Alexandrien waren otirte Handschriften der pindarischen Gedichte vorhanden, sodass pollodoros, der Eidograph, es unternehmen konnte, die Gedichte ach den Tonarten (dorische, äolische u. s. w. ᾄσματα) zu ordnen. ber freilich folgt hieraus nicht die Aechtheit der von Kircher itgetheilten Melodie. Noch nach Kirchers Zeit im Anfange es vorigen Jahrhunderts erklärte der gelehrte Venetianische usiker Marcello, dass er für seine Compositionen der Psalmen ach altgriechische Melodieen benutzt habe, und theilt uns bei eser Gelegenheit den 13. Homerischen Hymnus mit übergeschrie-

*) Die Untersuchung über diesen Gegenstand gehört in die Geschichte r griechischen Musik. Wir geben hier die Resultate der Westphalschen rschungen, jedoch mit bestimmterer Verneinung der Aechtheit der Melodie eder.

benen antiken Noten mit*). Er will dieselben aus einer al Handschrift entlehnt haben, die uns ebenso wie die des At nasius Kircher unbekannt ist. Eine alte Handschrift würde ge so wie die Handschriften der Mesomedischen Lieder über Texteswortan die Sing-Noten stehen haben; Marcello aber über den Worten des Hymnus nicht bloss die Sing-Noten, dern darunter in zweiter Reihe auch die gleichbedeutenden strumental-Noten. So macht es ein mit dem Alypius ver gewordener moderner Gelehrter, welcher von seiner Fertigk neuere Melodieen mit griechischen Noten schreiben zu kön einen Beweis liefern will, — gerade so macht es auch Meib wenn er das *Te deum laudamus* in der Vorrede zu seinen g chischen Musikern auf griechische Weise notirt. Ein Musiker würde die Gesang-Melodie sicherlich nur durch Si Noten, aber nicht zugleich durch Instrumental-Noten ausdrück denn die letzteren gehören bloss der κροῦσις an**). Jene geblich altgriechische Melodie ist notorisch eine Fälschung.

In Kirchers Pindar-Melodie kommt nun etwas ganz Ae liches zum Vorschein. Ueber den Vocalen der zwei ersten Ve stehen, wie es angemessen ist, Sing-Noten. Dann aber dem Verse:

πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν

ist das Singnoten-Alphabet verlassen und statt dessen eine N tirung der Textes-Melodie durch Instrumental-Noten aus führt. Kirchner will bei den Worten πείθονται κτλ. in sei Fragment auch noch die Zuschrift χορὸς εἰς κιθάραν gele haben. Die zwei ersten ohnehin langen Verse sollen hierna also *assa voce* ohne Begleitung der Kithara und nicht vom Cho sondern vom Koryphaios gesungen sein; erst mit πείθονται sei der Gesammtchor und mit ihm die Instrumental-Begleitung ei gefallen sein! Das Pindarische Chorlied wäre somit kein Chorli

*) *Estro poetico armonico, parafrasi sopra li primi cinquanta salmi poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, musica di Benedetto Marcello.* Venezia 1724—26. In Psalm 16 ist der Mesomedische Hymnus auf Helios, in Psalm 18 die Pindar-Melodie benutzt. Vgl. G. Behaghel, die erhaltenen Reste altgriechischer Musik (Programm des Lyceums zu Heidelberg für die Herbstprüfungen) 1844.

**) Die früher von uns über unisone und nicht unisone Begleitung gegebenen Ausführungen werden davon abhalten, dass man für die bei Marcello den Sing-Noten hinzugefügten gleichbedeutenden Instrumental-Noten die Annahme einer unisonen Begleitung zu Hülfe rufen wird.

sondern ein κόμμος, ein Wechselgesang zwischen Chor und Solostimme! Ein Chorlied in dieser Weise als Amoibaion zu zerfällen, findet zwar hin und wieder auch unter den Neueren seine Fürsprecher; aber Niemand, denke ich, wird eine solche Zerfällung für die Strophe annehmen, wenn sie nicht auch für die entsprechenden Antistrophen angenommen werden kann. Wer aber möchte auch in den Antistrophen der ersten Pythischen Ode beim dritten Verse einen Wechsel der singenden Personen annehmen, obendrein oft ganz unmotivirt mitten im Satze ohne alle Markirung! In ἀντ. α' würde das den Satz beginnende Subject ὁ δὲ κνώσσων vom Chorführer, der darauf folgende Satztheil vom Chore gesungen sein! u. s. w.

Der Beisatz χορὸς εἰς κιθάραν und der Uebergang von Vocal- in Instrumental-Noten spricht entschieden gegen die Ächtheit. Der Fälscher konnte von der Musik seiner Zeit sehr leicht darauf geführt werden, bei der Erwähnung der ἀοιδοί in „πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν" einen Chorgesang eintreten zu lassen, während er das Vorausgehende einem Solisten gab. Kircher hatte Kenntniss der griechischen Noten, wie die Tafel auf S. 540 „ex Alipio" zeigt, um etwa eine von ihm selbst zu Pindars Worten verfasste Composition mit Hilfe des Alypius, den er öfters erwähnt, in griechische Sing- und Instrumental-Noten umzusetzen. Die griechischen Musiker hatten ja damals eine ungemein grosse Aufmerksamkeit auf sich gezogen, — es war die Zeit, wo man für die in der damaligen Musik bestehenden Tonarten die alte Terminologie von Neuem wieder aus Boethius, Ptolemäus, Euklides u. s. w. hervorholte und die Namen „iastische, äolische Tonart" aufbrachte. Auch hatte Kircher einige Kenntniss des Griechischen, liegt aber mit den griechischen Accenten und der Orthographie im Streite. Da Zeitgenossen Kirchers namentlich in Sicilien mehr griechische Kenntnisse hatten, er aber als Musiker sehr bekannt war, so liess man ihn in jenem Kloster vielleicht finden, wonach er sich im Herzen sehnte.

Im Uebrigen sind Spuren der Unechtheit nicht vorhanden. Von rhythmischer Messung sagt Kircher nichts, er bemerkt nur: *tempus non notae, sed quantitas syllabarum dabat.* In metrischer Beziehung ist die Uebereinstimmung der melodischen Schlüsse mit den Schlüssen der metrischen Elemente hervorzuheben; doch hatte die Zeit Kirchers schon einige metrische Kenntniss, um

diese augenfällig verschiedenen Elemente zu sondern. Die obigen Kennzeichen der Fälschung reichen aus, um die angebliche Pindarische Melodie als Beweismittel für die Pindarische Composition der Daktylo-Epitriten um so mehr unkräftig zu machen, als nicht einmal in der Beantwortung der Frage nach der Tonart, ob lydisch, dorisch oder äolisch, Uebereinstimmung erzielt worden ist.

§ 45.

Daktylo-Epitriten der Lyriker.

Die daktylo-epitritischen Strophen gehen in der uns erhaltenen Litteratur bis auf STESICHORUS zurück. Einige der häufigsten Verse dieser Strophen werden auf ihn als ihren Erfinder zurückgeführt und nach ihm benannt, nämlich das *Stesichoreum trimetrum* (die Verbindung dreier Epitriten), schol. Ol. 3 usw. das *Stesichoreum angelicum* (akatalektische und katalektisch-daktylische Tripodie) Diomed. 512; Plot. 2633, und das *Stesichoreum encomiologicum* (akatalektisch-daktylische Tripodie und Epitr.) Diomed. p. 512. Auch eine Verschiedenheit in der Bildung der hierher gehörigen Verse bei Stesichorus und Pindar haben bereits die Alten bemerkt, z. B. dass Pindar zwei Epitriten mit einem Choriambus verband, während hier Stesichorus statt des schliessenden Choriambus einen Epitrit gebraucht habe, schol. Ol. ep. 2 u. s. Schon aus diesen Nachrichten der alten Metriker würde hervorgehen, dass Stesichorus daktylo-epitritische Strophen gebildet hat, auch wenn uns nicht in seinen Fragmenten noch einige Reste erhalten wären. Wir können noch jetzt deutlich erkennen, dass die *Ἰλίου πέρσις*, Helena und Oresteia in diesem Metrum gedichtet waren, während die *ἆθλα ἐπὶ Πηλίᾳ* und Geryonis im *κατὰ δάκτυλον εἶδος* abgefasst sind. Die hierher gehörigen Fragmente sind folgende:

Orest. fr. 35: *Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένη μετ' ἐμοῦ*
κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαῖτας καὶ θαλίας
μακάρων.

fr. 37: *τοιάδε χρὴ Χαρίτων δαμώματα καλλικόμων*
ὑμνεῖν Φρύγιον μέλος ἐξευρόντας ἁβρῶς ἦρος ἐπερχομένου

fr. 42: *τᾷ δὲ δράκων ἐδόκησεν μολεῖν κάρα βεβροτωμένος ἄκρον*
ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη.

Helen. fr. 32: *οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος·*
οὐδ' ἔβας ἐν ναυσὶν εὐσέλμοισ(ιν) οὐδ' ἵκεο Πέργαμα Τροίας

fr. 29: *πολλὰ μὲν Κυδώνια μᾶλα ποτέρριτον ποτὶ δίφρον ἄνακτι,*
πολλὰ δὲ μύρσινα φύλλα
καὶ ῥοδίνους στεφάνους ἴων τε κορωνίδας οὔλας.

fr. inc. 52: *θανόντος ἀνδρὸς πᾶσ' ἀπόλλυται ποτ' ἀνθρώπων χάρις.*

fr. inc. 50: . . . . *μάλιστά τοι* (Bergk *μάλα τοι μελιστᾶν*)
παιγμοσύνας φιλέει μολπάς τ' Ἀπόλλων·
κάδεα δὲ στοναχάς τ' Ἀΐδας ἔλαχεν.

fr. inc. 26: *οὕνεκα Τυνδάρεως ῥέζων ποτὲ πᾶσι θεοῖς*
μούνας λάθετ' ἠπιοδώρω Κύπριδος· κείνα δὲ Τυνδάρεω
κούραισι χολωσαμένα διγάμους τε καὶ τριγάμους τίθησι καὶ
λιπεσάνορας . . .

ie Bildung ist im Wesentlichen dieselbe wie bei Pindar und ›n übrigen Lyrikern, die Syllaba anceps am Ende des Epitriten ann nicht befremden, da auch Pindar nach den verschiedenen ichtungsarten die Länge mit der Kürze wechseln lässt, vgl. . 412; gerade die Ueberlieferung der Metriker, welche die längste ›itritische Reihe, den Trimeter, auf Stesichorus zurückführen, ›igt deutlich, dass er die Epitriten vorzugsweise in ihrer schweren orm gebrauchte. — Ein Urtheil über die künstlerische Composion der Stesichoreischen Strophen steht uns nicht mehr zu; ›ch lässt sich noch die Analogie seiner Versbildung mit der indarischen erkennen. Nach Dionys. comp. verb. 16 scheint ıch der Umfang der Strophen den Pindarischen gleichgekommen ı sein. Von dem Gebrauch des Ithyphallicus findet sich keine pur; wir treffen ihn zwar in einer Aristophaneischen Parodie, llein hier ist er aus parodischem Zweck hinzugefügt. Die von indar am Anfang oder Schluss der Periode zugelassenen Logaöden ınd bei Stesichorus am Ende von fr. 26 gebraucht, welches aher als Schluss einer Strophe anzusehen ist. Vgl. auch Pax 85, § 46.

Man würde jedoch irren, wenn man Stesichorus für den rfinder der Daktylo-Epitriten halten wollte. Wir finden sie in ieser Zeit schon weit verbreitet. Alcäus dichtete im enkomio›gischen Metrum fr. 94:

Ἦρ' ἔτι, Διννομένη, τῷ Τυρρακήῳ (?)
τἄρμενα λάμπρα κέατ' ἐν Μυρσιλήῳ,

orin ihm später Anakreon in mehreren Gesängen nachfolgte, leph. 51: *ὀρσόλοπος μὲν Ἄρης φιλέει μεναιχμάν.* — Ebenso erden von Diogenes Laertius 1, 78. 85. 35 dem Pittacus, Bias nd Chilo Skolien in daktylo-epitritischem Metrum zugeschrieben, elches zwar eine dem Skolienstile angemessene leichtere Bil-

dung zeigt und daher auch den Ithyphallicus zulässt, aber doch
in die Klasse der Daktylo-Epitriten gerechnet werden muss.
Pittac. p. 198 B.:

> *ἔχοντα δεὶ τόξον τε καὶ ἰοδόκον φαρέτραν*
> *στείχειν ποτὶ φῶτα κακόν·*
> *πιστὸν γὰρ οὐδὲν γλῶσσα διὰ στόματος*
> *λαλεῖ διχόμυθον ἔχουσα καρδίᾳ νόημα.*
>
> ⏑ –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
> – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
> – –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
> ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ́ ⏑ – ⏑ – ⏑

φαρέτραν ist nicht als Bacchius, sondern wie in der daktylo-
epitritischen Strophe Equit. 1271 und wie bei Pind. Olymp. 2. 8
als Anapäst zu messen. An der Echtheit dieses Skolions zu
zweifeln ist kein Grund vorhanden; die Authenticität der übrigen
möge dahingestellt bleiben. — Wir sehen also zur Zeit des
Stesichorus das daktylisch-epitritische Maass nicht etwa bloss
den wesentlichen Elementen der Composition nach festgestellt,
sondern ebenso wie bei Pindar und den späteren Lyrikern nach
den beiden grossen Hauptzweigen der Lyrik in bald leichterer
bald schwererer Form ausgebildet. Wäre Stesichorus der eigent-
liche Erfinder, so liesse es sich nicht denken, wie dies Metrum
sofort bei seinen Zeitgenossen allgemeine Verbreitung und Ein-
gang in die verschiedenen Gattungen der lyrischen Poesie ge-
wonnen und sich sogleich zu den feineren Nuancen der höheren
und niederen Lyrik ausgebildet hätte. Diese Thatsache muss
uns darauf hinführen, den Ursprung noch weiter hinaufzurücken.
Nach dem gewichtigen Zeugnisse des Glaukos schloss sich Ste-
sichorus an die Rhythmik der aulodischen Nomenpoesie an, wo
ausdrücklich von dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος* berichtet wird, Plut.
mus. 7. Es liegt nahe, auch für die zweite metrische Gattung des
Stesichorus dasselbe anzunehmen, namentlich wenn wir bedenken,
wie sich auch der Inhalt der Gedichte an die Nomenpoesie an-
lehnt; gerade die in Daktylo-Epitriten gedichtete Oresteia und
Ἰλίου πέρσις hatten in den gleichnamigen Dichtungen des Sakadas
und Xanthos ein Analogon, und von dem letzteren sagt Mega-
kleides bei Athen. 12, 513 a: *πολλὰ δὲ τῶν Ξάνθου παραπεποίηκεν
ὁ Στησίχορος ὥσπερ καὶ τὴν Ὀρεστείαν*, vgl. § 6. Ueberhaupt
sind die meisten lyrischen Metra zuerst in der Nomenpoesie
ausgebildet worden; ausser dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος* treten dort
der Prosodiakos im Nomos auf Ares, der Päon und Trochäus in

Nomos auf Athene, das ionische Maass und die Bacchien auf. Wie die klassische Architektur ihre Typen von der Vergangenheit überkam, sie nur veredelte und ihnen den idealen Geist einhauchte, so hat auch die klassische Lyrik ihre Rhythmen schon vorgebildet gefunden und hatte an ihnen nur das Werk des Künstlers zu erfüllen, der den vorhandenen Formen seinen Genius einprägte.

Ein solcher Künstler war PINDAR, für uns der Hauptrepräsentant des daktylo-epitritischen Maasses, obwohl wir den metrischen Bau seiner Strophen nicht auf Kosten der übrigen Lyriker und der Dramatiker allzusehr erheben dürfen. Die Eigenthümlichkeiten der Pindarischen Daktylo-Epitriten sind oben bei den einzelnen Reihen dargestellt; doch betreffen diese Unterschiede hauptsächlich nur secundäre Punkte, wie die alloiometrischen Reihen, und selbst die eurhythmische Composition, in der Pindar allerdings bewunderungswürdig dasteht, ist im Wesentlichen den daktylo-epitritischen Strophen der übrigen Lyriker analog. Das aber, worin Pindar unübertroffen ist, besteht in der Tiefe und Fülle der Gedanken und in dem erhabenen Ernste, der sich in jenen Strophen ausspricht. Gegenüber den übrigen Pindarischen Strophen tragen die daktylo-epitritischen Epinikien ungleich mehr ein objectives Gepräge, der Gedankengang ist ruhiger, stetiger und weniger verschlungen, überall auf die ewigen Gesetze sittlicher Ordnung hingewendet, ein Reflex der Götter- und Heroenwelt, in der der Dichter lebt. Das Ganze trägt den Charakter eines starken, im Gleichgewicht der Kräfte sich bewegenden Geistes, der in sich selbst seine Harmonie und Befriedigung hat; die Gegenwart ist ihm verklärt durch die Vergangenheit und die traditionellen Güter der Vorfahren sind der höchste Ruhm und die schönste Zier des Mannes. Diesem Grundcharakter des sittlichen Gleichmaasses entsprechend ist auch der Satzbau einfacher als in den übrigen Gedichten; in dem Dialekte sind die Gegensätze der epischen Sprache und des Dorismus zur Einheit vermittelt und lokale Eigenthümlichkeiten treten weniger hervor als in den logaödischen Strophen (G. Hermann opusc. 1, 264; Böckh metr. Pind. 288).

Es stimmt mit dem innersten Wesen der Pindarischen Poesie, wenn sich dieselbe des daktylo-epitritischen Maasses mehr als jedes anderen bedient. Von den Epinikien gehört die Hälfte hierher (die übrigen sind gemischte Daktylo-Trochäen, Daktylo-

Ithyphallici und Päonen); wie die Fragmente beweisen, walten auch in Pindars Hymnen, Prosodien, Parthenien, Dithyramben, Threnen, Enkomien und Skolien die Daktylo-Epitriten vor; bloss von den Hyporchemata sind sie des flüchtigen Tropos wegen ausgeschlossen; wenn wir sie unter den Fragmenten der Päanen nicht vertreten finden, so beruht dies wohl nur auf Zufall. Wir stellen in dem Folgenden die eurhythmische Composition in der einzelnen Strophen der Epinikien dar, indem wir die eurhythmisch zusammengehörenden metrischen Elemente nur mit Einem Ictus bezeichnen.

Ol. 3 *στρ.*

Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἁδεῖν καλλιπλοκάμῳ θ' Ἑλένᾳ.

Ol. 3 *ἐπῳδ.*

ᾧ τινι, κραίνων ἐφετμὰς Ἡρακλέος προτέρας.

Ol. 6 *στρ.*

Χρυσέας ὑποστάσαντες εὐτειχεῖ προθύρῳ θαλάμου.

I. — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —
— ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
ἐπ. — ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — 5
II. ⏑ — — ⏑ — — — — — ⏑ — ⏑ ⏑ —
— ⏑ ⏑ — ⏑ — — — — — — — —

Ol. 6 *ἐπῳδ.*

ἑπτὰ δ' ἔπειτα πυρᾶν νεκρῶν τελεσθέντων Ταλαϊονίδας.

I. — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Olymp. 3 str. und epod. ist schon oben analysirt

Olymp. 6 str. V. 5 ist eine den Daktylo-Epitriten fremde logaödische Reihe; daher kann dieser Vers nur das Epodikon der ersten Periode sein. Die I. Periode v. 1—4 ist palinodisch: zwei Pentapodieen zwischen [illegible] aus Tetrapodie und Tripodie bestehenden Versen; zu bemerken ist der Choriambus v. 2 (katalektisch-daktylische Dipodie), welcher rhythmisch dem Epitriten von v. 3 gleich steht. Die II. Periode (v. 6. 7) ebenfalls palinodisch: zwei Tripodieen in der Mitte von zwei Hexapodieen. V. 6 enthält einen gedehnten sechszeitigen Spondeus mit kurzer Anakrusis [illegible]bische Hexapodie mit Synkope nach der ersten und zweiten Arsis):

4 3, 3 + 2, 3 + 2, 4 3, 6   6 3, 3 6
ἐπῳδ.

Olymp. 6 epod. Drei mesodische Perioden mit Epodikon. I. Periode v. 1: eine Dipodie von zwei Tripodieen umgeben. II. Periode v. 2. 3: eine Dipodie zwischen vier Tetrapodieen, die drei mittleren Reihen daktylisch

II. ∠ ⏑ — — — ⏑ — — ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
∠ ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — — ∠ ⏑ — — — ⏑
III. ∠ ⏑ — — — ⏑ — ⏒ ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 5
∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
∠ ⏑ — — ⏑ — — ∠ ⏑ — — — ⏑ — —

Ol. 7 στρ.

Φιάλαν ὡς εἴ τις ἀφνειᾶς ἀπὸ χειρὸς ἑλών.

I. ⏑⏑ ∠ — — ⏑ — ⏒ ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
∠ ⏑ — ⏓ — ⏑ — — ∠ ⏑ —
— ∠ ⏑ —
⏓ ∠ ⏑ — — — ⏑ — — ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
II. ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ∠ ⏑ — — ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 5
III. ⏑⏑ ∠ — — ⏑ — — ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

Ol. 8 στρ.

Μᾶτερ ὦ χρυσοστεφάνων ἀέθλων Οὐλυμπία.

I. ∠ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ∠ ⏑ —
— ∠ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏒
II. ∠ ⏑ — ⏒ ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏒
∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —
III. ∠ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 5
⏑ ⏑ ∠ — — ⏑ —
∠ ⏑ — — — ⏑ —

III. Per. (v. 4—7): fünf Tripodieen in der Mitte von zwei Tetrapodieen; an die zweite Tetrapodie, welche eine Synkope der Thesis enthält, schliesst sich eine dritte als Epodikon:

3 2 3, | 4 4 2, 4 4, | 4 3, 3 3, 3 3, 4 | 4
ἐπῳδ.

Olymp. 7 str. Ueber den alloiometrischen Anfangs- und Schlussvers s. S. 423. I. Per. v. 1—4 palinodisch; da die Dipodie v. 3 ein selbständiger Vers ist, so versteht es sich von selbst, dass sie auch eine selbständige Reihe bilden muss, und dass demnach auch in v. 2 eine Dipodie als ihr rhythmisches Ebenbild abzusondern ist. So bilden zwei dipodische Reihen das Doppelcentrum der palinodischen Periode, an welches sich auf jeder Seite zwei Tripodieen und eine Tetrapodie anschliessen. II. Per. mesodisch, das dipodische Centrum ist von zwei Tripodien umschlossen. III. Per.: zwei Tripodieen stichisch verbunden:

3 3, 4 2, 2, 4 3 3, | 3 2 3, | 3 3

Olymp. 8 str. I. Per. (1. 2) mesodisch: eine Dipodie zwischen zwei Pentapodieen. II. Per. (3. 4) mesodisch: drei Tripodieen zwischen zwei Dipodieen. III. Per. (5. 6): zwei Tripodieen in stichischer Verbindung, die letzte ihrer metrischen Form nach dieselbe wie Ol. 7 str. 1. 6. Als Epodikon folgt eine Tetrapodie:

2 + 3 2, 2 + 3, | 2 3 3, 3 2, | 3 3 | 4
ἐπῳδ.

Ol. 8 ἐπῳδ.

Τιμόσθενες, ὔμμε δ' ἐκλάρωσεν πότμος.

I. — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

II. — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 5
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
⏑ — ⏑ — — — ⏑ —

Ol. 10 στρ.

Ἔστιν ἀνθρώποις ἀνέμων ὅτε πλεῖστα.

I. — ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
— ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

II. — ⏑ — — — ⏑ ⏑ —
— ⏑ — ⏑ — ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
— ⏑ — — — ⏑ — 5
— ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Ol. 10 ἐπῳδ.

κόσμον ἐπὶ στεφάνῳ χρυσέας ἐλαίας.

I. — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

II. — — — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — 5
— — — —
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑ — — — ⏑ —

Olymp. 8 epod. I. Per. (v. 1. 2. 3) palinodisch: zwei Tripodieen v. zwei Pentapodieen umschlossen. II. Per. (4—7): vier Tetrapodieen = zwei Pentapodieen in stichischer Verbindung, die letzte Pentapodie v mit einer Synkope nach der zweiten Arsis. Eine Tetrapodie als Epodikon

3 + 2, 3 3, 3 + 2, | 3, 3 3, 3 | 3 + 2, 2 + 3, | 4
ἐπῳδ.

Olymp. 10 str. I. Per. stichisch aus zwei Pentapodieen, oder wenn man beide Verse in je zwei Reihen zerlegen will, distichisch aus zwei Dipodieen und zwei Tripodieen. II. Per. tristichisch: die Verbindung zweier Tetrapodieen und einer Dipodie ist wiederholt. Die erste Tetrapodie v. ist eine zusammengesetzte Reihe aus einem Epitrit und Choriamb, welch letztere dem Creticus v. 5 rhythmisch gleichsteht:

2 + 3, 2 + 3 | 4, 4 2, 4, 4 2.

Olymp. 10 epod. I. Per. mesodisch: eine Dipodie von zwei Tripodieen umschlossen. II. Per.: eine grosse mesodische Periode, in welcher v. 4 5 je in eine Tetrapodie und Dipodie zu trennen sind, wovon die Tetrapodie dem v. 6 entspricht. Die erste Tetrapodie v. 4 ist nach der zweiten Ar

§ ·

—́ ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — — — ⏑ — —

Ol. 12 στρ.

Λίσσομαι, παῖ Ζηνὸς Ἐλευθερίου.

—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 5
—́ ⏑ — ⏒ —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ —

Ol. 12 ἐπῳδ.

υἱὲ Φιλάνορος, ἤτοι καὶ τεά κεν.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 5
—́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — —́ ⏑ — — — ⏑ — —

Py. 1 στρ.

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων.

—́ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏒
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —́ ⏒
—́ — — ⏑ — — — ⏑ —

ɔpirt, wobei die dritte Arsis aufgelöst ist. III. Per.: drei Tetrapodieen sch verbunden:

3 2, 3, | 4 3, 4 2, 4 2, 4, 3 4, | 4, 4, 4

Olymp. 12 str. Eine einzige grosse palinodische Periode mit einer podie als Epodikon. Das Doppelcentrum wird durch die beiden Hexaen v. 3. 4 gebildet, deren zweite aus zwei Epitriten und einem Chor- besteht; der ersten geht eine Pentapodie, Dipodie, Tripodie und ɜr eine Dipodie (Choriambus) voraus; der zweiten folgen dieselben ɔn in umgekehrter Ordnung nach:

2 + 3, 2 3 2, 6, 6, 2 3, 2 2 + 3 4
ἐπῳδ.

Olymp. 12 epod. I. Per. (v. 1—5) mesodisch: das Centrum bildet exapodie v. 3, welche aus einem Epitrit und einer daktylischen Tetra- zusammengesetzt ist; um dieselbe gruppiren sich zunächst zwei Verse, jeder aus einer Tripodie und Tetrapodie besteht; dann zwei Pentaen v. 1 u. 5. II. Per. (v. 6. 7) enthält zwei Hexapodieen mit einer podie als Epodikon.

⏑⏑ ⏑⏑ — ⏑ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ —
⏑ — — — ⏑ — — ⏑ — 5
III. — ⏑⏑ ⏑⏑ — — ⏑ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑ ⏑ —

Py. 1 ἐπῳδ.

ὅσσα δὲ μὴ πεφίληκε Ζεύς, ἀτύζονται βοάν.

I. — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — — — ⏑⏑
— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — — — ⏑⏑ — — ⏑
— ⏑ — — ⏑ — — — ⏑ — ⏑⏑ ⏑
— — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — ⏑ ⏑
— ⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — ⏑ — 5
— ⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
II. ⏑⏑ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑
⏑⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑ — — — — ⏑ — ⏑

Py. 3 στρ.

Ἤθελον Χείρωνά κε Φιλλυρίδαν.

I. — ⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑
— ⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —
— — ⏑⏑ — ⏑⏑

Pyth. 1 ist wie im Inhalt so auch in der eurhythmischen For
Königin aller daktylo-epitritischen Oden. Von selteneren metrischen F
ist in der Strophe der gedehnte Spondeus am Schluss von v. 2 und A
von v. 3 und in der epod. die alloiometrische anapästische Reihe z
fang des Schlussverses zugelassen.

Die Strophe zerfällt in drei mesodische Perioden. I. Per. v. 1. 2
Centrum bildet die katalektische Tetrapodie zu Anfang von v. 2 (Ep
und Choriambus); um dieselbe gruppiren sich zunächst zwei Pentapo
und als äusserste Glieder zwei Dipodieen, von denen die letzte ein
dehnter Spondeus ist. II. Per. (v. 3. 4. 5): auch hier bildet den M
punkt eine Tetrapodie (in der Mitte von v. 4), die nach der zweiten A
eine Synkope der Thesis erfahren hat; sie ist eingeschlossen von
Tripodieen und zwei Hexapodieen, deren erste (v. 3) mit einem gedeh
Spondeus beginnt. III. Per. (v. 6): eine Tripodie von zwei Pentapod
umgeben:

2 2+3, 4 2+3 2, | 6, 3 4 3, 6, | 3+2 3 3+2

Pyth. 1 epod. Eine grosse mesodische und eine stichische Per
mit Epodikon. I. Per. (v. 1—6): den Mittelpunkt bilden die drei
Dipodieen des v. 3, die zusammen eine Hexapodie mit synkopirter vi
Thesis und aufgelöster fünfter Arsis ausmachen. II. Per. (v. 7. 8): 2
Tetrapodieen und zwei Tripodieen, denen sich als Epodikon eine Tetrap
anschliesst.

Pyth. 3 str. Von der Böckhschen Versabtheilung müssen wir a
abweichen, dass wir die Pentapodie str. 4 Οὐρανίδα γόνον εὐρυμέδ
Κρόνου als einen selbständigen Vers ansehen. Dies wird durch die eurh
mische Composition nothwendig erfordert und kommt mit dem M

§

´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —
II. — ´— ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑⏑⏓ 4D
´— ⏑ — — ´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ´— ⏑ — 5
´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ´— ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —
epod. ´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — ⏑ — ⏓

Py. 3 ἐπῳδ.

καὶ φέροισα σπέρμα θεοῦ καθαρόν.

I. ´— ⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑⏓
´— ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —
´— ⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — 3a
II. ´— ⏑ — 3b
´— ⏑ — ⏓ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏒
´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — ⏑ — — ´— ⏑⏓ 5
´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — ⏑ — — ´— ⏑⏓
´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑⏓
´— ⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ´— ⏑ — ⏒
od. ⏑⏑ ´— ⏑⏑ — — ⏑ — — — ⏑ —

Py. 4 στρ.

Σάμερον μὲν χρή σε παρ' ἀνδρὶ φίλῳ.

I. ´— ⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑⏓
´— ⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ´— ⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑⏑⏓
II. ´— ⏑ — — ´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ´— ⏑ — — — ⏑ — ⏒
´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ´— ⏑ — —
´— ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ´— ⏑ — ⏒ — ⏑ — 5

---

rein, da sich an jenen Stellen eine durchgehende Cäsur findet. — I. Per. 1—4a) mesodisch: um die vorletzte Dipodie v. 2 gruppiren sich auf er Seite eine Pentapodie, Dipodie und Tripodie. Die Pentapodie am le der Periode (v. 4a) ist rein daktylisch, die am Anfange (v. 1) wie vöhnlich aus einem Epitrit und einer daktylischen Tripodie zusammenetzt. II. Per. (v. 4b *βάσσαισί τ' ἄρχειν Παλίου Φῆρ' ἀγρότερον* bis v. 7) eht aus der distichischen Verbindung von zwei Dipodieen und zwei podieen, die von zwei Hexapodieen umschlossen wird. Eine Pentapodie folgt als Epodikon.

Pyth. 3 epod. V. 3 ist die Schlussdipodie *ἅλικες* ein selbständiger 3b. I. Per. (v. 1—3a *οὐδὲ παμφώνων ἰαχὰν ὑμεναίων*) mesodisch: Hexapodie von zwei Pentapodieen umschlossen. II. Per. (v. 3b *ἅλικες* v. 5) palinodisch: zwei Tripodieen zwischen vier Dipodieen. III. Per. 5—8) palinodisch: zwei Tripodieen (v. 7) in der Mitte von zwei Pentaeen und zwei Dipodieen. Eine Hexapodie mit zwei anlautenden anaischen Füssen bildet das Epodikon:

+3, 6, 2+3, | 2, 2 3, 3 2 2, | 3+2 2, 3 3, 2 3+2, 6
epod.

Pyth. 4 str. I. Per. (v. 1. 2): drei Pentapodieen in stichischer Folge. er. (v. 3—5) palinodisch: zwei Tetrapodieen von zwei Dipodieen und Tripodieen umschlossen, mit einer Tetrapodie als Epodikon. III. Per.

III. ⏒ ⏑ — — — ⏑ — — ⏒ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
⏒ ⏑ — — — ⏑ — — ⏒ ⏑ — — ⏑ —
⏒ ⏑ — — — ⏑ — ⏑̄

Py. 4 ἐπῳδ.

ἀντὶ δελφίνων δ' ἐλαχυπτερύγων ἵππους ἀμείψαντες θοάς.

I. ⏒ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏒ ⏑ — — — ⏑ ⏓
⏒ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏒ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
⏒ ⏑ — — — ⏑ — — ⏒ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓

II. ⏒ ⏑ ⏑ — — — ⏑ — — ⏒ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
— ⏒ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ 5
⏒ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ ⏑ —
⏒ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏒ ⏑ — — — ⏑ — ⏓

Py. 9 στρ.

Ἐθέλω χαλκάσπιδα Πυθιονίκαν.

I. ⏑ ⏑ ⏒ ⏑̄ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏒ ⏑ — — — ⏑ — ⏑
⏑ ⏑ ⏒ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

II. ⏒ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏒ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
⏒ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏒ ⏑ — — — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ 5
⏒ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏒ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 6a

III. — ⏒ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ 6b
⏒ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏒ ⏑ — — — ⏑ ⏓
⏒ ⏑ — — — ⏑ — — ⏒ ⏑ — — — ⏑ — ⏓

(v. 6—8): stichische Verbindung von fünf Tetrapodieen, wovon die zwei daktylisch und die vierte eine synkopirte trochäische ist:

2+3, 2+3 2+3, | 2 3 4, 4 2, 3 4, | 4 4, 4 4, 4
epod.

Pyth. 4 epod. I. Per. (v. 1—3) tristichisch: die Verbindung einer Pentapodie, Tetrapodie und Tripodie zweimal wiederholt. II. Per. (v. 4— palinodisch: in der Mitte zwei zusammengesetzte daktylisch-epitritische Hexapodieen (v. 5. 6), um die sich zwei Tetrapodieen und zwei Pentapodieen gruppiren.

Pyth. 9 str. V. 6 der Böckhschen Abtheilung ist in zwei selbständige Verse zu theilen, die durch eine durchgängige Cäsur geschieden sind: 6a: *ὅς Λαπιθᾶν ὑπερόπλων τουτάκις ἦν βασιλεύς*, und 6b: *ἐξ* *νοῦ* etc. I. Per. (v. 1—3) mesodisch: eine Hexapodie, welche aus einer katalektischen Tetrapodie und einem gedehnten Spondeus besteht (Umkehrung von Pyth. 1 str. 3), wird von zwei metrisch gleichen Reihen umgeben, die den alloiometrischen Formen angehören. II. Per. (v. 4— palinodisch: zwei Pentapodieen in der Mitte von vier Tripodieen. III. (v. 6b—8): stichische Verbindung von zwei Tripodieen und drei Tetrapodieen:

4, 6, 4, | 3 3, 2+3 2+3, 3 3, | 3, 3 4 4 4

Py. 9 ἐπῳδ.

Γαίας θυγάτηρ· ὁ δὲ τὰν εὐώλενον.

I. — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ —
—́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — — —́ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏓
II. —́ ∪ — — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ —
—́ ∪ — — — ∪ — —
—́ ∪ — ⏒ —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ⏒ — ∪ ⏓ 5
III. —́ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏓
—́ ∪ — — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — —́ ∪ — — —́ ∪ ⏓
—́ ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏓
⏖ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏒

Py. 12 στρ.

Αἰτέω σε, φιλάγλαε, καλλίστα βροτεᾶν πολίων.

I. — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏓
—́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ —
II. — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — —́ ∪ — — — ∪ ⏓
—́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏓
— —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — —́ ∪ — — — ∪ — 5
III. — —́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — — —́ ∪ —
—́ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ⏓ — ∪ ⏓
epod. —́ ∪ — — — ∪ — — — ∪ — ⏓

Nem. 1 στρ.

Ἄμπνευμα σεμνὸν Ἀλφεοῦ.

I. — —́ ∪ — ⏓ — ∪ —
— —́ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏓
—́ ∪ ∪ — ∪ ∪ ⏓
— —́ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ —
—́ ∪ — — — ∪ — 5

Pyth. 9 epod. I. Per. (v. 1. 2): drei Pentapodieen in stichischer Folge. II. Per. (v. 3—5) mesodisch: eine Tetrapodie von zwei Pentapodieen und zwei Dipodieen umgeben. III. Per. (v. 6—9) mesodisch: eine Dipodie in der Mitte von zwei Pentapodieen, zwei Dipodieen und zwei Tripodieen.

Pyth. 12 str. I. Per. (v. 1) zwei stichische Tripodieen. II. Per. (v. 2—5) tetrastichisch: die Verbindung von drei Tripodieen und einer Tetrapodie in gleicher Ordnung wiederholt. III. Per. (v. 6. 7) mesodisch: zwei Pentapodieen umschliessen eine Dipodie, daran reiht sich ein Stesichoreion als Epodikon:

3 3, | 3 3, 3 4, 3 3, 3 4, | 3+2 2, 3+2, 6
epod.

Nem. 1 str. I. Per. (v. 1—4) mesodisch: eine Tripodie zwischen zwei Tetrapodieen und zwei Pentapodieen. II. Per. (v. 5—7) mesodisch: eine Pentapodie (zu Anfang v. 6) zwischen vier Tetrapodieen, wovon die erste daktylisch:

4, 2+3, 3, 2+3, 4, | 4 4, 2+3 4 4

II. ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ⏑ — — — ⏑
⏑ — — ⏑⏑ ⏑⏑ — ⏑ — — — ⏑ — — ⏑ —

Nem. 1 ἐπῳδ.

Σικελίαν πίειραν ὀρθώσειν κορυφαῖς πολίων ἀφνεαῖς.

Nem. 5 ἐπῳδ.

ὁ τᾶς θεοῦ, ὃν Ψαμάθεια τίκτ' ἐπὶ ῥηγμῖνι πόντου.

I.

II.

Nem. 8 ἐπῳδ.

οἵ τε κρανααῖς ἐν Ἀθάναισιν ἅρμοζον στρατόν.

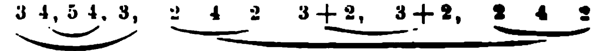
I.

Nem. 1 epod. Eine einzige mesodische Periode: eine Dip… Anfang v. 4) bildet den Mittelpunkt zwischen acht Tetrapodieen. … drei daktylisch sind und die vorletzte aus einer iambischen Dip… einem Choriambus zusammengesetzt ist. Die einzige daktylo-ep… Strophe, worin, wie es scheint, keine Tripodie vorkommt:

4 4, 4 4, 2 4 4, 4 4

Nem. 5 epod. Die Worte *πῶς δὴ λίπον εὐκλέα νᾶσον* (v. … Böckhschen Abtheilung) sind nicht mit den folgenden zu verbinden. … selber sagt: „Epodi v. 3. 4. 5 *hiatu et syllaba ancipiti tali, quae finem versus demonstrat, inter se distincti non sunt,*“ die Entscheidu… hier wie in allen ähnlichen Fällen die eurhythmische Composition. — v. 1-3 (unserer Abtheilung) mesodisch: eine Pentapodie von zw… podieen und zwei Tetrapodieen umschlossen. II. Per. (v. 4—6) pal… in der Mitte zwei Pentapodieen; vor und nach denselben eine vo… Dipodieen umschlossene Tetrapodie, welche das zweitemal daktylisch…

3 4, 5 4, 3, 2 4 2 3 + 2, 3 + 2, 2 4 2



Nem. 8 epod. V. 7 der Böckhschen Abtheilung ist in zwei … eine Tetrapodie und Hexapodie, zu trennen, wie die Eurhythmie … Cäsur an dieser Stelle anzeigt: 7a *σὺν θεῷ γάρ τοι φυτευθεὶς*, 7b *ἀνθρώποισι παρμονώτερος*. I. Per. (v. 1—5) zweifelhaft: ein anapl…

— —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏓
II. —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ —́ ⏑ — — — ⏑
epod. —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —

Nem. 9.

Κωμάσομεν παρ' Ἀπόλλωνος Σικυῶνόθε, Μοῖσαι.

I. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
II. —́ ⏑ — ⏓ — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — —
III. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ —
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — —́
pod. — —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — ⏓ 5

Nem. 10 στρ.

Δαναοῦ πόλιν ἀγλαοθρόνων τε πεντήκοντα κορᾶν, Χάριτες.

I. ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓ —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
II. —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
—́ ⏑ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ —
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓ 5
—́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —

Nem. 10 ἐπῳδ.

θρέψε δ' αἰχμὰν Ἀμφιτρύωνος. ὁ δ' ὄλβῳ φέρτατος.

I. —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏓
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏓
II. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓

---

laut in der alloiometrischen Tripodie zu Anfang von v. 3, worüber vgl. 423; die trochäische Tripodie v. 4 kommt unter allen daktylo-trochäi-hen Epinikien nur in dieser lydischen Ode vor, vgl. S. 424.

II. Per. (v. 5—6a) mesodisch: eine Pentapodie von zwei Tripodieen ngeben, woran sich eine Hexapodie v. 6b als Epodikon anschliesst.

Nem. 9. I. Per. (v. 1) zwei Tripodieen stichisch verbunden. II. Per. 2) mesodisch: eine Tripodie von zwei Tetrapodieen umgeben. III. Per. 3. 4) tetrastichisch: die Verbindung von zwei Tripodieen und zwei podieen in derselben Ordnung wiederholt. Eine Hexapodie schliesst als odikon die Strophe ab:

3, 3, | 4 3 4, | 3 3 2, 2 3 3 2 2, 6
epod.

Nem. 10 str. I. Per. (v. 1. 2) palinodisch: zwei Tripodieen, wovon e erste ein logaödischer Prosodiakos, umschliessen zwei Pentapodieen. Per. (v. 3—5): zwei Pentapodieen, zwei Dipodieen und zwei Tripodieen stichischer Folge. III. Per. (v. 6): zwei Hexapodieen stichisch verbunden.

Nem. 10 epod. I. Per. (v. 1. 2): zwei Dipodieen und zwei Penta-dieen in stichischer Folge. II. Per. (v. 3): zwei Tripodieen in stichischer ge. III. Per. (v. 4. 5) mesodisch: die Dipodie zu Anfang von v. 5 von

III.

IV.

Nem. 11 στρ.

Παῖ Ῥέας, ἅ τε πρυτανεῖα λέλογχας, Ἑστία.

I.

II.

III.

Nem. 11 ἐπῳδ.

ἄνδρα δ' ἐγὼ μακαρίζω μὲν πατέρ' Ἀρκεσίλαν.

I.

II.

Isth. 1 στρ.

Μᾶτερ ἐμά, τὸ τεόν, χρύσασπι Θήβα.

I.

II.

zwei Tripodieen und zwei Dipodieen umschlossen. IV. Per. (v. 6) mesod eine Tripodie in der Mitte zweier Tetrapodieen:

2 5, 2 5, | 3 3, | 3 2, 2 2 3, | 4 3 4

Nem. 11 str. I. Per. (v. 1. 2): zwei Pentapodieen und zwei Dipo palinodisch verbunden. II. Per. (v. 2): zwei Tripodieen stichisch verbu III. Per. (v. 4. 5) besteht aus sieben Dipodieen. Die Anordnung der zu Reihen zeigen die einzelnen vorkommenden Choriamben, die durc Metrum sich als selbständige Reihen darstellen und denen analog der erste Epitrit v. 5 als selbständige Dipodie gefasst werden muss; enthält die Reihe drei Dipodieen und zwei Tetrapodieen in mesodi Ordnung:

5 2, 2 5, | 3 3, | 2 4, 2 4 2 oder 4 2, 2 2 4

Nem. 11 epod. I. Per. (v. 1—3) mesodisch: die Tripodie in der von v. 2 hat zu beiden Seiten drei Tripodieen und eine Dipodie. II (v. 4—6) mesodisch: die Hexapodie v. 5 von zwei Tripodieen und Tetrapodieen umschlossen:

3 3, 2 3 2, 3 3, | 3 4, 6, 4 3

Isthm. 1 str. I. Per. (v. 1. 2): zwei Pentapodieen stichisch bunden. II. Per. (v. 3—5) und III. Per. (v. 5. 6) mesodisch: in

–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
⏒ –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓ 5
III. –́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — –́ ⏑ ⏑ — –́ ⏑ — — — ⏑ ⏓

Isth. 2 *στρ.*

Οἳ μὲν πάλαι, ὦ Θρασύβουλε, φῶτες, οἳ χρυσαμπύκων.

— –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ –́ ⏑ — — — ⏑ ⏓
–́ ⏑ — — — ⏑ — –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
–́ ⏑ — — –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ –́ ⏑ — ⏓ — ⏑ — — –́ ⏑ — — — ⏑ — —

Isth. 2 *ἐπῳδ.*

χρήματα, χρήματ᾽ ἀνήρ.

prood. –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — 1a
I. — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — 1b
–́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — ⏓
II. –́ ⏑ — — — ⏑ — ⏓
–́ ⏑ — ⏒ –́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ ⏓
III. –́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏕ ⏑ — –́ ⏑ — ⏓ 5

---

bildet eine Tripodie den Mittelpunkt, die dort von zwei Pentapodieen, hier von zwei Dipodieen umschlossen wird. An die dritte Periode reiht sich eine Tetrapodie als Epodikon:

$$3+2,\ 3+2,\ |\ 2+3,\ 3,\ 2+3,\ |\ 2\ 3\ 2\ 4$$
epod.

Isthm. 2 str. Von Böckh in fünf Verse getheilt, indess sind die beiden letzten (v. 4. 5), zwischen denen kein Hiatus stattfindet, zu einem einzigen zu verbinden, wie die Eurhythmie unerlässlich erfordert. Die ganze Strophe bildet eine einzige grosse Periode, in welcher die mesodische und tristichische Composition verbunden ist. In der Mitte eine Dipodie zu Anfang v. 3, von zwei Pentapodieen umschlossen. Auf jeder Seite dieser Gruppe wird die tristichische Verbindung von einer Tripodie und zwei Tetrapodieen wiederholt:

3 4, 4 5, 2 5, 3 4 4

Eine andere Eintheilung der Reihen, die dem Rhythmus nach möglich wäre, ist metrisch nicht empfehlenswerth, da sie v. 2 in folgender Weise eintheilen müsste: –́ ⏑ — — –́ ⏑ — — ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

3 4, 2 4 3, | 4 3 3 4 4
epod.

Isthm. 2 epod. Ich trenne die daktylische Tetrapodie von v. 1 (Böckh) als selbständigen Vers ab: *χρήματα, χρήματ᾽ ἀνήρ*, *ἐπῳδ. β′*: *γαῖαν ἀνὰ σφετέραν*, *ἐπῳδ. γ′*: *μή νυν, ὅτι φθονεραὶ*, und verbinde v. 5 mit v. 6 zu Einem Verse, von dem auch Böckh sagt: *neque ancipiti neque interpunctione exili satis a sexto sejungitur.* — Die Tripodie v. 1a bildet das Proodikon, dann folgen drei Perioden, I. stichisch aus zwei Pentapodieen (v. 1b. 2), II. (v. 3. 4) mesodisch: eine Dipodie von zwei Tetrapodieen umschlossen, III. (v. 5) mesodisch:

–́ ⏑ — — –́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏕ ⏑ — –́ ⏑ — ⏒

Isth. 3 στρ.

Εἴ τις ἀνδρῶν εὐτυχήσαις ἢ σὺν εὐδόξοις ἀέθλοις.

´ ∪ — ∪ ⊥ ∪ — ∪ — ∪ — — ⊥ ∪ — ∪
⊥ ∪ — — ⊥ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ⊻ — ∪ ∪
⊥ ∪ ∪ ω ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ⊻
´ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ — ⊻
´ ∪ — — ⊥ ∪ — — ⊥ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ⊥ ∪ — ∪ 5
epod. ´ ∪ — — — ∪ — — — ∪ — ∪

Isth. 3 ἐπῳδ.

ἱπποδρομίᾳ κρατέων. ἀνδρῶν δ' ἀρετάν.

— ⊥ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — — ∪ ∪
⊥ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
´ ∪ — ∪ — ∪ ∪
´ ∪ — — ∪ — ∪
´ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ´ ∪ — — — ∪ — ´ ∪ — ∪ — ∪ 5
— ´ ∪ ∪ — ∪ ∪ — — ∪ — ∪ ´ ∪ — ∪ ´ ∪ ∪

Isth. 4 στρ.

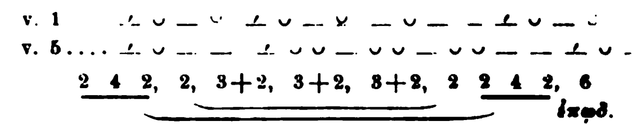
Μᾶτερ Ἀελίου πολυώνυμε Θεία.

I. ´ ∪ ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪
ω ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ ∪ —
´ ∪ — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — —

eine Pentapodie in der Mitte von zwei Dipodieen:

3, 3+2, 3+2, | 4, 2 4, | 2 5 2
prood.

Isthm. 3 str. bildet eine einzige mesodische Periode mit einer He-
podie v. 6 als Epodikon, in der Mitte die Pentapodie v. 3. Die Abtheil-
der vier Epitriten wird durch v. 5 bestimmt, da die letzten drei Rei-
desselben, eine Dipodie, eine daktylische Tetrapodie und wieder ei-
podie, v. 1 eurhythmisch respondiren:



Isthm. 3 epod. Ebenfalls eine einzige Periode von tristichisch-me-
discher Composition mit zwei Tetrapodieen als Epodikon. Die Verbind-
von einer Tripodie und zwei Tetrapodieen wird wiederholt v. 2—4 u
v. 5 und das Ganze von zwei Pentapodieen (v. 1 und Anfang von v.
umschlossen, an deren letztere sich das Epodikon reiht:

3+2, 3, 4, 4, 3 4 4, 3+2 4 4
epod.

Isth. 4 str. Per. I. und II. mesodisch, dort (v. 1—3) wird eine He-
podie von zwei Pentapodieen, hier eine Dipodie von zwei Tripodieen u

II. –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓
    –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – 5
III. ⏖́ ⏑ – – – ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏖ – –́ ⏑ – – – ⏑ – ⏓

Isth. 4 ἐπῳδ.

εἴ τις εὖ πάσχων λόγον ἐσλὸν ἀκούσῃ.

–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓
–́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ –
–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏓
–́ ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – 5
⏖́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ –
epod. –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – ⏓

Isth. 5 στρ.

Θάλλοντος ἀνδρῶν ὡς ὅτε συμποσίου.

I. – –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
    –́ ⏑ – ⏓ – ⏑ – – – ⏑ ⏑ –
    –́ ⏑ – – – ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –
    –́ ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏓
II. – –́ ⏑ – – – ⏑ ⏓ 5
    –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ ⏓
    ⏖́ ⏑ – – – ⏑ – – ⏖ ⏑ –
    – –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ –
    – –́ ⏑ – – – ⏑ – ⏓

Isth. 5 ἐπῳδ.

ὔμμε τ', ὦ χρυσάρματοι Αἰακίδαι.

epod. –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
    –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

---

geben. Periode III. v. 6 stichisch: drei Tetrapodieen, die mittlere mit schliessendem Choriambus:

2+3, 6, 2+3, | 3, 2 3, | 4 4 4

Isth. 4 epod. Die Strophe besteht aus zwei mesodischen Perioden:

2+3, | 6, 2+3, 4, 6, 2+3, | 2 3, 6 3 2,
prood.

Isth. 5 str. I. Per. (v. 1—4) mesodisch: um die Tetrapodie zu Anfang v. 3 gruppiren sich zwei Pentapodieen (v. 1. 4) und zwei Hexapodieen, von denen die erste aus zwei Epitriten und einer katalektisch-daktylischen Dipodie, die zweite aus einer daktylischen Tetrapodie und einem Epitriten besteht. II. Per. (v. 5—9) mesodisch: den Mittelpunkt bildet die Hexapodie v. 7, die in der Mitte von zwei Tetrapodieen (v. 5. 9), zwei Pentapodieen und zwei Dipodieen (v. 6. 8) gruppirt ist:

2+3, 6, 4 6, 2+3, | 4, 3+2 2, 6, 2 3+2, 4

Isth. 5 epod. Wahrscheinlich eine einzige mesodische Periode mit einer Pentapodie v. 1 als Proodikon und einer Hexapodie v. 6 als Epodikon.

⏑́ ⏑ . ⏑́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
' ⏑ . . . ⏑ — . ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑́ ⏑ .
' ⏑ . . . ⏑ . — . ⏑́ ⏑ ⏑ . ⏑ ⏑ . .   5
' ⏑ . . ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ — ' ⏑ . .
' ⏑ — . ⏑ ⏑ . ⏑ ⏑ ' ⏑ ⏑ . .

SIMONIDES scheint von den daktylo-epitritischen Stro[…]
einen viel selteneren Gebrauch gemacht zu haben als Pi[…]
und Bakchylides, wenn man nach den Fragmenten urth[…]
darf. Hierher gehören aus den Epinikien fr. 7. 8, aus
incert. fr. 42. 65. 66. 70. 71, fast alles Trümmer von ei[…]
oder zwei Versen. Nur eine vollständige Strophe aus ei[…]
Threnos oder Enkomion ist uns erhalten fr. 57 und diese
stattet uns einen Blick in die Art der Composition zu t[…]
Gegenüber Pindar stellt sich als Eigenthümlichkeit des S[…]
nides heraus, dass er wie die Tragiker am Ende der Str[…]
den Ithyphallicus zuliess. Im übrigen ist der Bau und
Eurhythmie der Pindarischen Bildung völlig analog. Unter
metrischen Elementen ist der gedehnte Spondeus **στάλας**
zu bemerken, der den Umfang einer Dipodie enthält.
durchgreifender Unterschied zwischen Pindar und Simon[…]
fand sicherlich nur in dem Tone und Inhalte statt, worin b[…]
Dichter sehr abweichen. Während wir bei Pindar vor A[…]
den tiefen ergreifenden Ernst und die erhabene Sprache bew[…]
dern, tritt uns überall in den Fragmenten des Simonides
Zauber der Anmuth, eine Zartheit und Milde der Empfind[…]
entgegen, die wie ein Blüthenstaub des Frühlings die Gedi[…]
durchweht und sich mit der Vorliebe für Naturschilderun[…]
schönster Weise vereint. Es ist klar, dass einem solchen T[…]
die strenge daktylo-epitritische Strophe weniger zusagen ko[…]
und es ist daher keineswegs zufällig, wenn wir in den Sim[…]
deischen Fragmenten ungleich häufiger die gemischten Dakt[…]
Trochäen (Logaöden) finden. — Fr. 57:

Τίς κεν αἰνήσειε νόῳ πίσυνος Λίνδου ναέταν Κλεόβουλον
ἀενάοις ποταμοῖσιν ἄνθεσί τ' εἰαρινοῖς
ἀελίου τε φλογὶ χρυσέας τε σελάνας
καὶ θαλασσαίαισι δίναις ἀντι(τι)θέντα μένος στάλας; (Bergk ἀντι[…]
5 *ἅπαντα γάρ ἐστι θεῶν ἥσσω· λίθον δὲ*
καὶ βρότεοι παλάμαι θραύοντι· μωροῦ φωτὸς ἅδε βουλά.

⏑́ ⏑ — — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ' ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑́ ⏑ ⏑ — —

–́ ⏑ – – – ⏑ – – –́ ⏑(⏑) – ⏑ ⏑ – – –
5 ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ – –

Die bisherige Lesart *ἀντιθέντα μένος* ist ein metrischer Fehler, denn in den daktylo-epitritischen Strophen kann eine logaödische Reihe nur am Anfang oder Ende der Periode oder Strophe vorkommen. Es ist *ἀντιτιθέντα* zu schreiben. — Der schliessende Ithyphallicus hat wie auch sonst (s. § 25) einen gedehnten Spondeus, wodurch er rhythmisch einer Tetrapodie gleich steht. Die eurhythmische Composition ist demnach: v. 1—3 bilden eine mesodische Periode, fünf Tripodieen von zwei Dipodieen umschlossen; v. 4—6 machen ebenfalls eine mesodische Periode aus: drei Pentapodieen in der Mitte zwischen zwei Tetrapodieen.

BAKCHYLIDES schliesst sich in der poetischen Manier an Simonides, in den Metren dagegen auf das entschiedenste dem Pindarischen Stil an. Wir finden die daktylo-epitritischen Strophen so vorwaltend, dass unter den 40 Fragmenten nur 10 oder 11 nicht in diesem Maasse gehalten sind. Nach Pindars Weise ist als alloiometrisches Element die anapästisch-iambische Reihe gebraucht und der Ithyphallicus ausgeschlossen, die epitritische Form ist bei weitem das Normalmaass der Dipodieen*), die Auflösung sehr selten, der eurhythmische Bau, so weit wir ihn aus den drei vollständig erhaltenen Strophen beurtheilen können, kunstgerecht und vortrefflich, der Umfang der Strophen steht mit dem Inhalte im schönsten Gleichgewichte, kleinere Strophen in Skolien und Erotika, grössere in Päanen und den höheren Gattungen der Lyrik; man thut unrecht, hierin irgendwie Bakchylides unter die übrigen Lyriker herabdrücken zu wollen. Im Uebrigen besteht ein wesentlicher Unterschied zwischen Pindars und Bakchylides' daktylisch-epitritischen Strophen nur in dem Inhalte. Sie sind bei Bakchylides nicht der Träger einer erhabenen und tiefsinnigen Dichtung, vielmehr spricht sich in ihnen eine milde und gemüthlich heitere Lebensansicht aus mit grosser Breite der Ausmalung ohne Schwung und ohne tiefe Begeisterung. Die daktylo-epitritischen Fragmente stammen aus Päanen, Prosodien, Hymnen, Epinikien und Erotika oder Skolien;

---

*) Auch in dem Gebrauche des *μέτρον Στησιχόρειον* und *Στησιχόρειον Πινδαρικῷ ἰδιώματι* (das letztere mit Anakrusis) schliesst sich Bakchylides an Pindar an.

das Metrum von fr. 22 (Hyporchema) ist wahrscheinlich daktylo-epitritisch.

Ob das lange Päanenfragment (fr. 13), das den Umfang jeden anderen daktylo-epitritischen Strophe übersteigt, viellei Antistrophe und Epodos oder Epodos und Strophe zu zer oder als eine einzige Strophe aufzufassen ist, muss unentsch bleiben, da uns über den Umfang der Päanenstrophen di naueren Data fehlen. Die eurhythmische Composition läss auch so noch mit Sicherheit erkennen.

I. *Τίκτει δέ τε θνατοῖσιν εἰράνα μεγάλα*
πλοῦτον [καὶ] μελιγλώσσων (τ') ἀοιδᾶν ἄνθεα,
δαιδαλέων τ' ἐπὶ βωμῶν θεοῖσιν αἴθεσθαι βοῶν
ξανθᾷ φλογὶ μῆρα τανυτρίχων τε μήλων
5 *γυμνασίων τε νέοις αὐλῶν τε καὶ κώμων μέλειν.*
ἐν δὲ σιδαροδέτοις πόρναξιν αἰθᾶν
II. *ἀραχνᾶν ἱστοὶ πέλονται·*
ἔγχεά τε λογχωτὰ ξίφεά τ' ἀμφάκεα δάμναται εὐρώς·
III. *χαλκεᾶν δ' οὐκ ἔστι σαλπίγγων κτύπος·*
10 *οὐδὲ συλᾶται μελίφρων ὕπνος ἀπὸ βλεφάρων,*
ἁμὸν ὃς θάλπει κέαρ. συμποσίων δ' ἐρατῶν
βρίθοντ' ἀγυιαί, παιδικοί θ' ὕμνοι φλέγονται.

I. — —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —
II. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ —
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
5 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
III. ⏑ ⏑ —́ — — ⏑ — —
— —́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
IV. —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ ⏑
10 —́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — —

Die ganze Strophe zerlegt sich in vier eurhythmische Pe I. Per. (v. 1. 2): zwei Hexapodieen in stichischer Folge. II (v. 3—6) tristichisch: die Verbindung einer Tripodie, Tetr und Pentapodie wird in derselben Ordnung wiederholt. II (v. 7. 8) mesodisch: eine Tetrapodie von zwei Tripodiee schlossen, wovon die erste ionisch-epitritische Form hat. Pindars Gebrauch dieser Reihe zu urtheilen würde mit eine Strophe beginnen. IV. Per. (v. 9 - 12) distichisch-meso die distichische Verbindung von zwei Tetrapodieen und Tripodieen wird von zwei Hexapodieen umschlossen:

6, 6, | 3 4, 5, 3 4, 5, | 3, 4 3, | 6, 4 3, 4, 3 6.

Fr. 29 (Clem. Al. Strom. 5, 731), welches mit Sicherheit auf Bakchylides zurückgeführt ist, bildet eurhythmisch eine einzige grosse mesodische Periode mit Epodikon:

Ὦ Τρῶες ἀρηΐφιλοι, Ζεὺς ὑψιμέδων, ὃς ἅπαντα δέρκεται,
οὐκ αἴτιος θνατοῖς μεγάλων ἀχέων· ἀλλ' ἐν μέσῳ κεῖται κιχεῖν
πᾶσιν ἀνθρώποισι Δίκαν ὁσίαν, ἁγνᾶς
Εὐνομίας ἀκόλουθον καὶ πινυτᾶς Θέμιδος·
5 ὀλβίων παῖδές νιν εὑρόντες σύνοικον.

– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ –
–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
5 –́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ – –

)ie Tetrapodie zu Ende v. 2 bildet das Mesodikon; von den umchliessenden Gliedern steht der gedehnte Spondeus zu Ende v. 3 ler katalektischen Dipodie zu Ende v. 1 rhythmisch analog. Das Epodikon besteht nach Pindarischer Weise in dem sogenannten Stesichoreion.

Die Erotika (und Skolien) hatten dem Inhalt angemessen ine einfachere Composition und leichtere Rhythmen; gerade hier rird in der Thesis häufig die Kürze statt der Länge zugelassen, ras der sonstigen Manier des Bakchylides fremd ist, fr. 24, 1, 5. Athen. 2, 39 e hat aus einem der hierher gehörigen Gedichte ıst drei Strophen erhalten (fr. 27); jede Strophe besteht aus ier Versen, drei Pentapodieen und einem Stesichoreion, trichoɔmische Gliederung findet nicht statt.

TIMOKREON verwandte das daktylisch-epitritische Maass ir polemisch-satirische Zwecke in seinen Gedichten gegen Theıistokles, aus denen uns einige Fragmente erhalten sind*), nicht doch wie Aristophanes in launiger Karrikatur und Parodie, ɪndern in bitterem Hasse gegen den Feind. Die Veranlassung ı solchem Gebrauche gab ihm wahrscheinlich die Skolienpoesie, e auch Persönlichkeiten in ihre Sphäre hereinziehen konnte; kolien sind auch sonst von Timokreon gedichtet, und wie wir ıs Pindar wissen, waren in dieser Gattung die Daktylo-Epitriten ı trichotomischer Gliederung nach Strophe, Antistrophe und

*) Die Abtheilung ist unsicher, s. Bergk P. L.[4] III, 537 und die aselbst citirten Abtheilungen von Böckh, Hermann, Ahrens, Hartung, I. Schmidt. Ich halte die Auffassung von Ahrens, welcher Bergk gefolgt st, für unrichtig und das Fragment (an Vollständigkeit des Gedichtes glaube ch nicht) für monostrophisch.

Epodos eine geläufige Form, ja es dürfte nicht zu gewagt e
scheinen, wenn wir in dem Fragmente des Timokreon ein gross
Skolion erblicken, worauf das mehrmalige τὺγε im Anfange hi
deutet. Drei andere Helden des Perserkrieges waren besunge
und jetzt lässt Timokreon Aristides' Ruhm ertönen, wobei
zugleich seinen Hass gegen Themistokles ausspricht, eine Situ
tion wie bei den Symposien, wo die Lieder der Tischgenoss
sich aufeinander bezogen. Ein beabsichtigter Contrast von Inh
und Form, wie ihn O. Müller annahm, findet nicht statt.

DITHYRAMBIKER. Schon oben ist bemerkt, dass d
daktylo-epitritische Maass vorzugsweise auch das Organ d
Dithyrambus war, der auf seiner älteren Stufe keineswegs ein
überschwänglichen Charakter trug, sondern nach dem Zeugni
der Alten dem hesychastischen Tropos angehört (Allg. The
§ 32). Die Dithyrambiker aus der Zeit des Pindar und Bakc
lides wie Lamprokles (Bergk P. L. S. 554—556) und Likym
nios (ebendaselbst 598—600) haben sich, nach den kargen Fr
menten zu urtheilen, fast überall jenes Maasses bedient und s
in Allem dem Pindarischen Stile angeschlossen; ja der Ditrochä
an Stelle des Epitrit ist sogar noch seltener als bei Pind
Der Päan des Likymnios auf Hygieia beginnt mit einem a
pästisch-iambischen Proodikon, wie es der Pindarischen Compo
tion eigenthümlich ist (vgl. S. 423); es ist unnöthig, im Anfa
von v. 1 eine Lücke anzunehmen. — Einen durchgreifenden U
schwung in Rhythmus und Musik riefen die jüngeren Dit
rambiker hervor. Die Einfachheit der früheren Zeit ersch
als Monotonie, man wählte für jede neue Situation ein ande
der Stimmung entsprechendes Metrum und Tongeschlecht, wo
an Stelle der antistrophischen eine alloiostrophische Composit
wie in den späteren tragischen Monodieen und dem Nomos e
treten musste. So spricht sich bereits Aristoteles probl. 19,
über diese neue Musik und Rhythmik aus, die er mit d
schlagenden Ausdruck μιμητικὴ bezeichnet. Vgl. auch Aris
rhet. 3, 13. Bei solchem Umschwung konnten sich die hesycha
schen Daktylo-Epitriten im Dithyrambus nicht behaupten, des
Metra wir im Allgemeinen den Monodieen des Orestes, Oedip
Coloneus und der Phönissen ähnlich zu denken haben. Nur
die Dithyrambiker dieser Stufe noch der früheren Zeit nä
stehen wie Melanippides der jüngere, von dem dies Phe
krates ap. Plut. mus. 30 v. 6 ausdrücklich bemerkt, nur da

h einige Vorliebe für das alte Maass vorhanden, das freilich
ieuem Geiste aufgefasst und seines hesychastischen Charakters
kleidet wird. Daktylo-Epitriten finden wir in Melanippides'
iaiden und Marsyas, sie sind durch die häufige Auflösung
epitritischen Arsen bezeichnet, in einer Weise, wie dies in
früheren Zeit unerhört war. Indessen herrscht in der Folge
Reihen trotz der aufgegebenen antistrophischen Gliederung
ier noch eurhythmische Anordnung. Fr. Danaid. Bergk III,
589:

τοὺ γὰρ ἀνθρώπων φόρευν μορφὰν ἐνεῖδος,
οὐ δίαιταν τὰν γυναικείαν ἔχον,
ἀλλ' ἐν ἁρμάτεσσι διφρούχοις ἐγυμνάζοντ' ἀν' εὔδι' ἄλσεα
πολλάκις θήραις φρένα τερπόμεναι,
ἱερόδακρυν λίβανον εὐώδεις τε φοίνικας κασίαν τε ματεῦσαι,
τέρενα Σύρια σπέρματα.

ei Perioden: eine stichische aus Hexapodieen mit einer Tetra-
lie (v. 1—3) und eine distichische aus zwei Tetrapodieen und
i Pentapodieen:

6 6 6 4 | 5 4 5 4

; Fragment aus Marsyas enthält Pentapodieen in stichischer
ge.

Philoxenus ist von den Dithyrambikern des jüngsten Stils
jenige, der die Metabole und die Mimesis auf das Höchste trieb
Aristoph. fr. ap. Plut. mus. 30; Aristot. poet. 2), doch behielt
h er bei weniger bewegten und weniger mimetischen Themen
Daktylo-Epitriten als herkömmliches Dithyramben-Metrum
, freilich, wie es dem Gegenstande entsprach, ohne Aufwand
ı rhythmischen Kunstmitteln. So im Deipnon Bergk III, S. 601
608. Fast monoton folgen daktylische Tripodieen in grösserer
zahl auf einander, denen sich hier und da ein Epitrit und nur
ır selten mehrere Epitriten zugesellen. Auflösung des Trochäus
l Zusammenziehung des Daktylus sind frei gegeben. Ueberall,
die Fragmente heil sind, tritt das daktylo-epitritische Maass
zweifelhaft hervor; an Logaöden, die Meineke und Bernhardy
:r suchen, und an Rhythmen wie in dem hyporchematischen
ichenzettel der Ecclesiazusen, wie Bergk will, ist nicht zu
nken. In der ganzen Litteratur gibt es keine einfacheren
ıktylo-Epitriten. Das Ethos des Maasses ist sehr herabgestimmt;
ohl ist hier und da eine gewisse Komik zu bemerken, aber
n beabsichtigter Contrast von Form und Inhalt ist nicht vor-
anden. — In ähnlicher Weise wie im Deipnon des Philoxenus

scheint das daktylo-epitritische Maass auch in dem Askl
des Telestes gebraucht zu sein, aus welchem sieben auf eina
folgende daktylische Tripodieen erhalten sind, Bergk III, S.

Zu den spätesten Resten daktylo-epitritischer Poesie geh
einige Fragmente aus den Meliamben des Kerkidas von Me
polis (Bergk II, S. 513, fr. 3, 4, 5) und zwei Päane auf Hy
und Arete, der eine angeblich von Ariphron, der andere
Aristoteles gedichtet (Bergk III, S. 595—597). Die Verse
Kerkidas sind nach dem strengsten Stile gebaut, wie sich d
Dichter auch sonst den Vorbildern der altklassischen Zeit
schloss (vgl. S. 99); die beiden Päane dagegen haben ma
Abweichungen von der normalen Bildung; besonders fällt
Päan auf Hygieia durch die zweisilbigen Anakrusen v. 2. 7
durch den Ithyphallicus v. 6 auf und kann deshalb nicht
ein Produkt der klassischen Zeit angesehen werden. Der
auf Hygieia von Likymnios ist in seiner regelrechten metris
Composition unstreitig viel älter*).

§ 46.

Daktylo-Epitriten der Dramatiker.

Tragödie**).

Es ist im Obigen ausgeführt, dass die daktylisch-epitritis
Strophen das Organ der chorischen Lyrik sind. In Uebe
stimmung hiermit finden wir sie im Drama so auffallend s
gebraucht, dass wir sie hier als fremdartige Formen ans
müssen, die jedoch mit trefflichem Takte und an sehr significa
Stellen verwandt sind, um in der Schwüle des tragischen P
einen Augenblick erquickender Kühle und heiteren Friedens
beizuführen. Sie gehören eben dem hesychastischen Tropo
während in der Tragödie der pathetische Tropos diastal
herrscht. Am wenigsten sagten sie dem gewaltigen Pathos
Aeschylus zu, der überall die tragischen Formen in grö
Reinheit bewahrt und sich keine Uebergriffe in die übrigen Ge
erlaubt. Es ist sehr bezeichnend, dass wir daktylo-epitrit

*) Ueber das fragm. adesp. 140 s. v. Wilamowitz-Möllendorf, I
S. 16 u. 17, 2.

**) Ueber die hierher gehörigen Strophen der Medea und des P
theus s. Hermann elem. p. 652. Böckh Abhand. d. Berl. Akad. 182
S. 280.

Strophen nur in einem der sieben unter dem Namen des Aeschylus gehenden Stücke, dem Prometheus, finden, der sich auch in seiner übrigen metrischen Composition von dem eigenthümlich Aeschyleischen Stile am meisten entfernt und sich zu dem des Sophokles und Euripides hinneigt. Bei Sophokles und Euripides werden die Daktylo-Epitriten zwar häufiger, aber immer nur in sehr beschränktem Umfange zugelassen.

Wir haben im Ganzen zwei Arten des Gebrauches zu unterscheiden:

1) als eigentlich tragisches Chorlied (Parodos oder Stasimon). Es gilt als durchgängiges Gesetz, dass die hesychastischen Daktylo-Epitriten das erste Strophenpaar des Chorgesanges bilden; im weiteren Fortgange des Liedes wird der Chor zum tragischen Pathos und zu bewegteren Metren fortgerissen. Auf derselben Beachtung des tragischen Ethos beruhte das § 30. 47 dargelegte Gesetz, dass die iambischen und daktylo-trochäischen Strophen, die als heftig erregter Rhythmus gerade das Gegentheil der Daktylo-Epitriten sind, stets an den Schluss des Chorliedes verlegt werden und dass die ruhigen Trochäen des Aeschylus wiederum vorwiegend den Anfang bilden. Am häufigsten sind die Daktylo-Epitriten bei Euripides, der in ihnen auch Epinikien gedichtet hat; in der Medea bilden sie den Anfang eines jeden der vier Chorlieder; die männliche Ruhe des Chorrhythmus tritt hier zu der furchtbaren und maasslosen Leidenschaft des Weibes in einen beabsichtigten höchst effectvollen Contrast. Im Prometheus und Tereus finden sich zwei, in den übrigen Tragödien immer nur eine daktylo-epitritische Strophe. Dem hesychastischen Rhythmus angemessen ist der Inhalt vorzugsweise auf eine ruhige Betrachtung sittlicher Grundsätze gerichtet und streift nicht selten in das Dogmatische über. So zeigt der Chor die Sophrosyne in der Liebe Med. 627, das Glück edler Abkunft Androm. 766, den Frieden mit der Gottheit Prometh. 526, oder er singt von der Unsicherheit des Glückes (Tereus; s. Gleditsch, Cantica, S. 228), von der allmächtigen Gewalt des Goldes fab. inc. Nauck Tr. Gr. Fr. p. 670, er lehrt die ethischen Normen über die Schliessung des Ehebundes Prometh. 887, oder spricht den Gedanken aus, dass die Menschen von Geburt gleich sind und erst durch das Lebensschicksal ungleich gestellt werden (Tereus l. l.) Denselben ruhigen Ton trägt Med. 410, wo die Treulosigkeit der Männer den Chor der Frauen mit Selbstgefühl erfüllt, und ebenso

das Gebet an Apollo Rhes. 224 und das Segenslied auf di rettungbringende Athen Med. 824. Auch die Parodos des Aia 172 gehört demselben Ethos an: die Salaminier sind durch de Wahnsinn des Aiax von tiefstem Schmerz erfüllt, aber sie wissei dass dies Unglück von den Göttern kommt und dass der Ge beugte sich ermannen wird. Nur wenige Chorlieder sind es, di eine individuellere Färbung tragen und in dem stillen Schmerz der sich in ihnen ausspricht, an den Ton der daktylo-epitri tischen Threnen anklingen; dahin gehört Med. 976 das Vor gefühl vom nahen Untergange der Kreusa, Troad. 795 Telamon Verderbenszug gegen Troja und Trachin. 94, eines der schönste Sophokleischen Strophenpaare, das in einem an Sapphos Weis erinnernden Tone mit einer wahrhaft wunderbaren Bilderprach die Sehnsucht der Deianeira schildert, deren Gatte in ungekannte Ferne weilt. Die drei letzten Strophenpaare sind in mixolydi scher Harmonie gesetzt, während in den vorhergenannten di dorische Tonart herrscht. Das *Δωριστὶ* und das der Sapph entlehnte *Μιξολυδιστὶ* sind nämlich nach den ausdrückliche Zeugnissen der Alten die eigentlichen Tonarten des tragische Chores, jenes für die in männlicher Ruhe, dieses für die in stille Wehmuth gehaltenen Gesänge; alle übrigen Harmonieen gehöre in der Tragödie den Monodieen und den Threnen an.

2) Als päanisches Chorikon innerhalb eines Epeis odions Oed. tyr. 1806 und Eurip. Electr. 859. Dergleiche Zwischengesänge des Chores enthalten immer nur eine Stroph und Antistrophe. Man hat sie für Hyporchemata gehalten, abe diese Ansicht ist keineswegs durch die Zeugnisse der Alten ge rechtfertigt*) und widerspricht der sicheren Thatsache, dass di

*) Tzetzes in seinen politischen Versen *περὶ τραγικῆς ποιήσεως* Cram Anecd. Oxon. 3 p. 343 ff. führt unter den übrigen Theilen der Tragödie auc ein *ὑπορχηματικὸν* (*ὑπόρχησις* p. 346, 28) auf; dieselbe Stelle findet sic auch noch in einer älteren prosaischen Fassung Cram. Anecd. Paris. 1 p. 1 wo der Ausdruck *ὑπορχηματικὸς* (vgl. Studem., Philolog. 46 p. 26) u. *ὑπόρχημ* gebraucht ist. Dass hierunter aber nicht das eigentliche durch das ystaltisch mimetische Ethos charakterisirte Hyporchema zu verstehen sei, geht au Tzetzes selber hervor, denn dort heisst es, jene Bezeichnung finde sich blos in der Schrift des Eukleides (über die Tragödie und Komödie), der damit de Theil der Tragödie bezeichne, der sonst *ἐμμέλεια* genannt würde. Vgl. 34 3: *ἐμμέλειαν . . . ἣν ὁ Εὐκλείδης μὲν οὐδαμῶς γράφει*, 346, 23: *τὴν δ' ἐμμέλεια οὗτος* (*Εὐκλείδης*) *ὑπόρχησιν λέγει* u. s. w. Bei Euklid war das Wort in sein allgemeinsten Bedeutung als Tanz überhaupt gebraucht im Gegensatze

Hyporchemata als Gesänge des systaltischen Tropos niemals in Daktylo-Epitriten gesetzt sind; zudem würde es sehr unpassend erscheinen, wenn im Oed. tyr. der tragische Chor der Greise ein ugendlich rasches Hyporchema mit mimetischer Gesticulation uufführen würde, denn dergleichen schnelle Tänze der Greise önnen nur eine komische Wirkung haben und kommen daher uch nur in der Komödie vor. Jene Chorlieder sind vielmehr ls Anklänge an die lyrischen Päane aufzufassen, in denen, wie ben gezeigt, die Daktylo-Epitriten ein gebräuchliches Maass sind. hre Grundstimmung ist ein froher Siegeston, aber wie der Päan m würdevollen Gleichmaasse gehalten*) und ohne allzu rasche md feurige Bewegung. In Soph. Elektra ist es der Siegespäan, ler nach dem Falle des feindlichen Aegisthus angestimmt wird, ber nicht um über den Todten zu jubeln, sondern um den Sieg les Rechtes und des angestammten Königshauses ohne Ueberhebung zu feiern. Einen noch weniger hyporchematischen Charakter trägt das Strophenpaar im Oedipus tyrannus. Die schwarzen Gewitterwolken, welche das Haupt des Oedipus umlagerten, hat in heller Hoffnungsstrahl durchbrochen, die Greise glauben das Räthsel des Verhängnisses gelöst und im freudigen Vertrauen auf diese glückliche Lösung singen sie ein heiteres Lied. Auch hier ist die Stellung der Daktylo-Epitriten sehr significant: eben noch schweres Bangen um Oedipus, das sich in tragischen Metren aussprach, dann der Augenblick des Friedens und der Hoffnung im hesychastischen Rhythmus. Es kann kaum zweifelhaft sein, dass wie in den Päanen überhaupt, so auch in diesen päanischen Zwischengesängen die dorische Tonart herrschte; das begleitende Instrument ist die Flöte, wie aus Electr. 879 *ἀλλ' ἴτω ξύναυλος βοὰ χαρᾷ* hervorgeht.

---

len nicht getanzten Chorliedern, und bezeichnet an dieser Stelle den tragichen Tanz, die diastaltische Emmeleia, welche dem kordaxähnlichen Hyporhema diametral entgegengesetzt ist, vgl. Athen. 14, 630 e: *ἡ δ' ὑπορχηματικὴ τῇ κωμικῇ οἰκειοῦται, ἥτις καλεῖται κόρδαξ· παιγνιώδεις δ' εἰσὶν ἀμφότεροι.* Ueberhaupt muss man sich hüten, das Wort *ὑπορχεῖσθαι* und seine Ableitungen immer auf das eigentliche Hyporchema zu beziehen. Völlig unbegründet ist es, das blosse *ὀρχεῖσθαι* von einem Hyporchema zu verstehen, schol. Trach. 216: *τὸ γὰρ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται.* 217: *ἐν δὲ τῷ ταῦτα λέγειν ὀρχοῦνται ὑπὸ χαρᾶς.* Es gab viele fröhliche Tänze, die keine Hyporchemata waren, wie die Päane u. a.

*) Plut. Mor. p. 389 b: *παιᾶνα (ᾄδουσι) τεταγμένην καὶ σώφρονα μοῦσαν.*

Die metrische Composition stimmt im Ganzen mit d
der Lyriker überein, nur dass der Umfang der Strophen gering
ist. Fast durchgängig sind 11—15 Elemente (d. h. Dipodie
oder Tripodieen) vereint, die Strophe der Andromache u
Trachinierinnen ist bis auf 16, die des Ajax und Oedipus auf 1
Elemente ausgedehnt. Länge der Thesis und Anakrusis ist Norm
form, in der Zulassung der kurzen Thesis stehen diese Stroph
etwa zwischen den daktylo-epitritischen Epinikien und d
Dithyramben in der Mitte. Isolirt ist die zweimalige Contracti
des anlautenden Daktylus Eurip. Med. 976, 5 und Androm. 766,
Von gedehnten Füssen kommt der Bacchius Electr. 859, 5 v
welcher rhythmisch einer trochäischen Dipodie mit Anakru
gleichsteht. Auflösung der trochäischen Arsis treffen wir n
einmal Soph. fab. incert. ap. Diod. 37, 30 v. 4. Ebendaselbst v.
findet sich auch die bei den Lyrikern seltene daktylische Pent
podie. Die daktylische Dipodie und die normal gebildete Tetr
podie sind ausgeschlossen.

Bloss in einem Punkte zeigt sich bei den Tragikern e
wesentlicher Unterschied von Pindar, indem sie am Schlusse d
Strophe auch den Ithyphallicus zulassen: Prometh. 535; Med
420, 634; Androm. 777; Rhes. 232; zwei katalektische Ithyphalli
Electr. 865, ein Ithyphallicus mit Synkope der zweiten The
Oed. tyr. 1086. Auch der Ithyphallicus im vorletzten Verse d
Strophe Oed. tyr. gehört bereits dem Schlusse der Strophe a
Bloss Rhes. 224 ist einmal diese Reihe im Inlaut der Stropl
(an dritter Stelle) gebraucht, was ein Fingerzeig für den nac
euripideischen Ursprung dieser Tragödie ist. Der schliessen
Glykoneus, der hier stets auf die Thesis ausgeht, ist selten
als der Ithyphallicus, Med. 834; Ajax 183; vielleicht auch Oe
tyr. 1086 = 1098. — Ein alloiometrisches Proodikon findet si
bloss Aiax 172, wo die anlautende daktylische Tetrapodie m
daktylischem Schluss dem als Epodikon stehenden Glykone
(v. 183) respondirt.

Komödie.

Die hesychastischen Daktylo-Epitriten haben ihrer Nat
nach mit dem systaltischen Rhythmus der Komödie nichts g
mein. Gleichwohl nimmt diese keinen Anstand, in jedes frem
Rhythmengebiet hinüberzugreifen, wenn es darauf ankommt, dur
Parodie bekannter Gesänge komische Contraste hervorzurufe
Und so müssen es sich auch die daktylo-epitritischen Stroph

er Stesichoreischen und Pindarischen Chorpoesie gefallen lassen, ss sie in ihrem alten Costüme, aber mit völlig veränderter iysiognomie des Inhalts eine vorübergehende Parade machen. er Rhythmus, das Tempo, die Tonart und selbst die Anfangsrse bleiben unverändert; um so grösser aber ist der Conist, wenn dann der Chor, anstatt die folgenden Verse des rikers, die hier jeder erwartet, vorzutragen, irgend einen bennten Athener oder wohl gar einen der Zuschauer in jenen ossartig erhabenen Rhythmen zur Zielscheibe des ausgelassenn Spottes macht. So stimmt der Chor der Ritter in der eiten Parabase den Anfang eines Pindarischen Prosodions f Artemis und Apollo an und gibt in dem Folgenden die ngerleiderei des mageren Thumantis und die Fressgier des ken Kleonymos zum Besten; in der ersten Parabase des Friens beginnt der Chor die Ode und Antode mit dem Anruf der ise und der Chariten aus der Stesichoreischen Oresteia, um ran so unvermittelt als möglich den bitteren Spott über die hlechten Sänger Karkinos und Melanthios anzuknüpfen. Von rgleichen daktylo-epitritischen Parodieen scheint die Komödie ters Gebrauch gemacht zu haben; auch die Strophen Eccleız. 571 und Nub. 557 gehören hierher, obwohl das Vorbild bekannt ist, da uns die Scholiasten verlassen. Aristophanes lt sich keineswegs an das Strophenschema seines Vorbildes, ndern verfährt hier mit voller Freiheit. Es ist wahrhaft beınderungswürdig, wie er es verstand, die daktylo-epitritischen ıythmen in ihrer ganzen Vollendung nachzubilden und so nstreiche Strophen zu dichten, dass sie sich mit den vorzüghsten Pindarischen messen können. Besonders zeigt sich dies Ecclesiaz. 571. Es gehörte mit zu dem komischen Effecte, nn hier Aristophanes auch solche Formen gebraucht, der sich Lyriker enthielten, wie den Ithyphallicus *τοῦ φίλου χόρευν* und *τὸν σοφὸν ποιητήν* Pax 775, 1 und 797, 1, der schon rch seinen significanten Inhalt besonders hervorsticht. So det sich auch ein Ithyphallicus als Schluss der dem Pindar chgebildeten Ode Equit. 1264, 6. Ausserdem konnte eine nze alloiometrische Periode den Daktylo-Epitriten hinzugefügt, ıx 788, oder vorausgeschickt werden, Nub. 457, 1—3. Es ist hr wahrscheinlich, dass auch diese alloiometrischen Stellen nklänge an bekannte Gesänge enthielten (vgl. unten), so dass ier Aristophanes zwei verschiedene dem Zuschauer bekannte

Melodien zu einem quodlibetartigen Ganzen vereinte. — Endli
ist hierher auch das Metrum von Vesp. 273—280 = 281—2
zu ziehen: die Epitriten walten vor den daktylischen Tripodie
mehr als in allen übrigen Strophen vor, als Proodikon u

Prometh. II. Stas. α' 526—535 = 536—544

μηδάμ' ὁ πάντα νέμων
θεῖτ' ἐμᾷ γνώμᾳ κράτος ἀντίπαλον Ζεύς,
μηδ' ἐλινύσαιμι θεοὺς ὁσίαις θοίναις ποτινισσομένα
βουφόνοις παρ' Ὠκεανοῦ πατρὸς ἄσβεστον πόρον,
5 μηδ' ἀλίτοιμι λόγοις·
ἀλλά μοι τόδ' ἐμμένοι καὶ μήποτ' ἐκτακείη.

Prometh. III. Stas. α' 887—893 = 894—900.

η σοφὸς ἦ σοφὸς ἦν, ὃς
πρῶτος ἐν γνώμᾳ τόδ' ἐβάστασε καὶ γλώσσᾳ διεμυθολόγησεν,
ὡς τὸ κηδεῦσαι καθ' ἑαυτὸν ἀριστεύει μακρῷ·
καὶ μήτε τῶν πλούτῳ διαθρυπτομένων
5 μήτε τῶν γέννᾳ μεγαλυνομένων
ὄντα χερνήταν ἐραστεῦσαι γάμων.

Aiax Parod. α' 172—182 = 183—193.

ἦ ῥά σε Ταυροπόλα Διὸς Ἄρτεμις, ὦ μεγάλα φάτις, ὦ
μᾶτερ αἰσχύνας ἐμᾶς, ὥρμασε πανδάμους ἐπὶ βοῦς ἀγελαίας,
ἤ πού τινος νίκας ἀκάρπωτος χάριν,
ἤ ῥα κλυτῶν ἐνάρων
5 ψευσθεῖσα δώροις εἴτ' ἐλαφαβολίαις;
ἢ χαλκοθώραξ σοί τιν' Ἐνυάλιος
μομφὰν ἔχων ξυνοῦ δορὸς ἐννυχίοις
μαχαναῖς ἐτίσατο λώβαν;

Prometh. 526. Die Strophe zerfällt in zwei Perioden. Die e
Periode v. 1—3 enthält zwei Tripodieen und zwei Pentapodieen in
linodischer, die zweite v. 4. 5 zwei Dipodieen und zwei Tripodieen
distichischer Folge. Die beiden trochäischen Reihen v. 6, eine Tetrap
und ein Ithyphallicus mit gedehntem Schlussspondeus, bilden das Epodi
welches in der Antistrophe verdorben ist. G. Hermann hält die Stro
für verdorben und schreibt μάλα μοι τοῦδ' ἐμμένοι, sodass die Troch
mit einem Ionicus anlauten:

3, 5, 5 3 | 2 3 2, 3; epod.

Prometh. 887. Drei eurhythmische Perioden. Die erste v. 1. 2 u.
zweite v. 3 sind mesodisch; dort ist eine Pentapodie von zwei Tripodi
hier eine Tripodie von zwei Dipodieen umschlossen. In der dritten Per

Epodikon sind Ionici gebraucht. In wie weit diese Strophe eine Nachbildung ist, muss unentschieden bleiben, auch eine sichere Abtheilung lässt sich wegen der Corruptelen nicht herstellen.

Prometh. II. Stas. α' 526—535=536—544.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏒ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ —
5 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏒ — ⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ — —

Prometh. III. Stas. α' 887—893=894—900.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏒
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
5 —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ —

Aiax Parod. α' 172—182=183—193.

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑ ⏒
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
5 — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — —

. 4. 5 folgen zwei Pentapodieen stichisch auf einander, eine Hexapodie . 6 bildet das Epodikon. Die Antistrophe ist verdorben.

3, 5 3, | 2 3 2, | 5, 5 epod.

Aiax 172. Die Strophe ist von einem alloiometrischen Proodikon und Epodikon umgeben, einer daktylischen (v. 1) und einer glykoneischen Tetrapodie (v. 8), die sich hier wie überall von selber absondern. Die übrigen Reihen zerfallen in zwei Perioden, wovon die erste tetrastichisch (2. 3. 4), die zweite mesodisch ist. In jener ist die Verbindung einer Tripodie und dreier Dipodieen wiederholt, in dieser ist eine Dipodie als Centrum auf beiden Seiten von einer Tripodie, einer Dipodie und wieder einer Tripodie umschlossen:

4 3, 2 2 2 3, 2 2 2, | 3, 2 3, 2 3, 2 3, 4
προῳδ. ἐπῳδ.

Abweichend Gleditsch, Cantica S. 6.

Trachin. Parod. α' 94—102 = 103—111.

ὂν αἰόλα νὺξ ἐναριζομένα
τίκτει κατευνάζει τε, φλογιζόμενον
Ἅλιον, Ἅλιον αἰτῶ
τοῦτο καρῦξαι τὸν Ἀλκμήνας, πόθι μοι πόθι μοι ναίει ποτ', ὦ λ
πρᾶ στεροπᾶ φλεγέθων,
5 ἢ ποντίας αὐλῶνας ἢ δισσαῖσιν ἀπείροις κλιθείς,
εἴπ', ὦ κρατιστεύων κατ' ὄμμα.

Oed. tyr. 1086—1097 = 1098—1109.

εἴπερ ἐγὼ μάντις εἰμὶ καὶ κατὰ γνώμαν ἴδρις,
οὐ τὸν Ὄλυμπον ἀπείρων, ὦ Κιθαιρών,
οὐκ ἔσει τὰν αὔριον
πανσέληνον, μὴ οὐ σέ γε καὶ πατριώταν Οἰδίπουν
5 καὶ τροφὸν καὶ ματέρ' αὔξειν,
καὶ χορεύεσθαι πρὸς ἡμῶν, ὡς ἐπίηρα φέροντα τοῖς ἐμοῖς τυρά
ἰήιε Φοῖβε, σοὶ δὴ ταῦτ' ἀρέστ' εἴη.

Tereus στρ. α'.

Ἓν φῦλον ἀνθρώπων· μί' ἔδειξε πατρὸς καὶ ματρὸς ἡμᾶς
ἁμέρα τοὺς πάντας· οὐδεὶς ἔξοχος ἄλλον ἔβλαστεν·
βόσκει δὲ τοὺς μὲν μοῖρα δυσαμερίας, τοὺς δ' ὄλβος ἡμῶν,
τοὺς δὲ δουλείας ζυγὸν ἔσχεν ἀνάγκας.

Tereus στρ. β'.

οὐ χρή ποτ' ἄνθρωπον μέγαν ὄλβον ἔτι (G. ?)
βλέψαι· τανυφλοίου γὰρ ἰσαμέριός τις
— ⏑ αἰγείρου βιοτὰν ἀποβάλλει,
ἀλλὰ τῶν πολλῶν καλῶν
5 τίς χάρις εἰ κακόβουλος
φροντὶς ἐκτρέφει τὸν εὐαίωνα πλοῦτον;

Medea α' 410—420 = 421—430.

ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαὶ καὶ δίκα καὶ πάντα πάλιν στρέφ
ἀνδράσι μὲν δόλιαι βουλαί, θεῶν δ'

Trachin. 94. Eine Pentapodie mit Synkope nach der zweiten A (v. 1) geht als Proodikon voraus. Es folgt eine mesodische Periode, welcher eine Tetrapodie (v. 4) von zwei Pentapodieen und zwei Tripod umgeben ist, und eine stichische Periode von drei Tetrapodieen:

5, 5, 3, 4 3 5, | 4 4, 4
προῳδ.

S. Gleditsch, Cantica S. 131, welcher hier die tetrapodische Mes Westphals in der zweiten Auflage zu Grunde legt.

Oed. tyr. 1086. Das Lied ist ein päanisches Zwischenlied (ἰήιε Φ hat daher nur eine Syzygie, nicht das dritte Stasimon. Ueber den l dischen Schluss s. oben. In der Antistrophe ist Ἑλικωνίδων für Ἑλι ἀδων zu schreiben.

Tereus. Fragmente bei Stobaeus u. Porphyrius, s. Nauck fr. 529— der gegen alle Analogie zu kurze Strophen annimmt, und Gleditsch, Cant

Trachin. Parod. α′ 94—102=103—111.

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
5 — —́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ — —

Oed. tyr. 1086—1097=1098—1109.

—́ ⏑ ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — — — ⏑ ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ —
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ —́ ⏑ —
5 —́ ⏑ — — — ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —
⏓ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — — —́ ⏑ — — —

Tereus στρ. α′.

— —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
— —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — —
—́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —

Tereus στρ. β′.

— —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑
— —́ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ —
5 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — — — ⏑ — ⏓

Medea α′ 410—420=421—430.

⏓ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ —

S. 227. — στρ. α′, 2 tilgen wir mit Gleditsch ἄλλον am Schlusse und schreiben für ἄλλος mit ihm ἄλλον, die logaödische Reihe ist hier gegen alle Analogie der daktylo-epitritischen Strophen der Tragiker, wo sie nur als Anfangs- oder Schlussreihe vorkommt, wir können aber schon wegen der geringen Ausdehnung keine antistrophische Responsion statuiren, für welche obendrein noch eine Lücke angenommen werden muss. Die Antistrophe ist nicht erhalten, die Strophe bildete wahrscheinlich den Anfang des Chorliedes. — Die übrigen Fragmente verbinden wir nach Gleditschs Vorgang zu einer Syzygie, deren Antistrophe lautet: ζῶοι τις ἀνθρώπων τὸ κατ' ἆμαρ ὅπως | ἥδιστα πορσύνων· τὸ δ' ἐς αὔριον ἀεὶ | τυφλὸν ἕρπει — ⏑⏑ — ⏑⏑ — — | τὸν γὰρ ἀνθρώπου ζόαν | ποικιλομήτιδες ἆται | πημάτων πάσαις μετάλλασσουσιν ὥραις. στρ. v. 2 setzen wir mit Bergk und Nauck τις ein.

Med. 410. Fünf Pentapodieen folgen stichisch aufeinander mit einem Stesichoreion v. 4 als Epodikon. Zwei Tripodieen v. 5 bilden eine kleinere stichische Schlussperiode.

οὐκέτι πίστις ἄραρε. τὰν δ' ἐμὰν εὔκλειαν ἔχειν βιοτὰν στρ φᾶμαι·
ἔρχεται τιμὰ γυναικείῳ γένει·
5 *οὐκέτι δυσκέλαδος φάμα γυναῖκας ἕξει.*

Medea 627—634 = 635—642.

ἔρωτες ὑπὲρ μὲν ἄγαν ἐλθόντες οὐκ εὐδοξίαν
οὐδ' ἀρετὰν παρέδωκαν ἀνδράσιν· εἰ δ' ἅλις ἔλθοι
Κύπρις, οὐκ ἄλλα θεὸς εὔχαρις οὕτω.
μήποτ', ὦ δέσποιν', ἐπ' ἐμοὶ χρυσέων τόξων ἐφείης ἱμέρῳ χ ἄφυκτον οἰστόν.

Medea 824—834 = 835—845.

Ἐρεχθεῖδαι τὸ παλαιὸν ὄλβιοι
καὶ θεῶν παῖδες μακάρων, ἱερᾶς χώρας ἀπορθήτου τ' ἀποφερβ
κλεινοτάταν σοφίαν, ἀεὶ διὰ λαμπροτάτου
βαίνοντες ἁβρῶς αἰθέρος, ἔνθα ποθ' ἁγνὰς ἐννέα Πιερίδας λέγουσι
5 *ξανθὰν Ἁρμονίαν φυτεῦσαι.*

Medea 976—982 = 983—989.

νῦν ἐλπίδες οὐκέτι μοι παίδων ζόας,
οὐκέτι· στείχουσι γὰρ ἐς φόνον ἤδη.
δέξεται νύμφα χρυσέων ἀναδεσμῶν
δέξεται δύστανος ἄταν·
5 *ξανθᾷ δ' ἀμφὶ κόμᾳ θήσει τὸν Ἅιδα κόσμον αὐτὰ χεροῖν λαβο*

Androm. 766—777 = 778—789.

ἢ μὴ γενοίμαν ἢ πατέρων ἀγαθῶν
εἴην πολυκτήτων τε δόμων μέτοχος.
εἴ τι γὰρ πάσχοι τις ἀμήχανον, ἀλκᾶς
οὐ σπάνις εὐγενέταις, κηρυσσομένοισι δ' ἀπ' ἐσθλῶν δωμάτων
5 *τιμὰ καὶ κλέος· οὔτοι λείψανα τῶν ἀγαθῶν*
ἀνδρῶν ἀφαιρεῖται χρόνος· ἁ δ' ἀρετὰ καὶ θανοῦσι λάμπει.

Troad. 799—806 = 807—819.

μελισσοτρόφου Σαλαμῖνος ὦ βασιλεῦ Τελαμών,
νάσου περικύμονος οἰκήσας ἕδραν

Med. 627. Eine einzige zusammengesetzte Periode: zwei dieen und zwei Pentapodieen von zwei Tripodieen und zwei Tetrap mesodisch umschlossen:

3 4, 3 3, 5, 5 4 3

Med. 824. Eine stichische und eine tristichische Periode mit hyperkatalektischen Glykoneus als Epodikon:

5, 5 5, | 3 3, 2 3 3 2, 4
epod.

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ – ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ – –

–́ ⏑ – – – ⏑ – – – ⏑ –

5 –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ – –

Medea 627—634=635—642.

⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ –

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – – –

Medea 824—834=835—845.

⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

– –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – – ⏑ – ⏓

5 –́ – – ⏑ ⏑ – ⏑ – –

Medea 976—982=983—989.

– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ –

–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

–́ ⏑ – – – ⏑ – –

5 –́ – – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑

Androm. 766—777=778—789.

– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

–́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ –

5 –́ – – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

– –́ ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – –

Troad. 795—806=807—819.

⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

– –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – – ⏑ –

Med. 976. Stichische und distichische Periode. V. 5 ist der anlautende Daktylus contrahirt:

5, 5, 5, | 4, 3 4 3

Androm. 766. Die erste Periode stichisch, die zweite palinodisch:

5, 5, 5, | 3 5, 3 3, 5 3

Troad. 795. Die längste daktylisch-epitritische Strophe des Euripides. Die erste Periode (v. 1—4) enthält vier Tripodieen und zwei Penta-

τᾶς ἐπικεκλιμένας ὄχθοις ἱεροῖς, ἵν' ἐλαίας
πρῶτον ἔδειξε κλάδον γλαυκᾶς Ἀθάνα,
5 οὐράνιον στέφανον λιπαραῖσί τε κόσμον Ἀθήναις,
ἔβας ἔβας τῷ τοξοφόρῳ συναριστεύων ἅμ' Ἀλκμήνας γόνῳ
Ἴλιον Ἴλιον ἐκπέρσων πόλιν ἁμετέραν
[τὸ πάροιθεν ὅτ' ἔβας ἀφ' Ἑλλάδος].

Electra 859—865 = 873—879.

θὲς εἰς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος, ὡς νεβρὸς οὐράνιον
πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐᾳ.
νίκας στεφαναφορίαν
κρείσσως παρ' Ἀλφειοῦ ῥεέθροις τελέσας
5 κασίγνητος σέθεν· ἀλλ' ἐπάειδε
καλλίνικον ᾠδὰν ἐμῷ χορῷ.

Rhesus 224—232 = 233—241.

Θυμβραῖε καὶ Δάλιε καὶ Λυκίας ναὸν ἐμβατεύων
Ἄπολλον, ὦ δία κεφαλά, μόλε τοξήρης, ἱκοῦ ἐννύχιος
καὶ γενοῦ σωτήριος ἀνέρι πομπᾶς
ἁγεμὼν καὶ ξύλλαβε Δαρδανίδαις,
5 ὦ παγκρατές, ὦ Τροίας τείχη παλαιὰ δείμας.

Fab. inc. Nauck Tr. Gr. Fr. p. 670.

ὦ χρυσέ, βλάστημα χθονός, οἷον ἔρωτα βροτοῖσι φλέγεις πάντ-
κράτιστος,
πάντων τύραννος, πολεμεῖς δ' Ἄρεος
κρείσσον' ἔχων δύναμιν, (τὰ) πάντα θέλγεις·
ἐπὶ γὰρ Ὀρφείαις μὲν ᾠδαῖς
5 εἵπετο δένδρεα καὶ θηρῶν ἀνόητα γένη,
σοὶ δὲ καὶ χθὼν πᾶσα καὶ πόντος ◡ ◡ — καὶ ὁ παμμήστωρ Ἄρης

Equit. II. Parab. 1264—1275 = 1290—1299.

τί κάλλιον ἀρχομένοισιν ἢ καταπαυομένοισιν
ἢ θοᾶν ἵππων ἐλατῆρας ἀείδειν μηδὲν ἐς Λυσίστρατον,

podieen in tristichischer Folge; die zweite ist mesodisch: eine Pentapo
wird von vier Tripodieen und zwei Dipodieen umschlossen:

3 3, 5, 3 3, 5 | 3 3, 2 5 2, 3 3

Electra 859. In der ersten Periode ist eine Dipodie mesodisch v
vier Tripodieen umschlossen (v. 1—3); in der zweiten sind zwei Pe
podieen und zwei Tripodieen stichisch verbunden (v. 4—6); die zwei Schlu
reihen sind katalektische Ithyphallici:

3 3, 2 3, 3, 5, 5, 3 3

Rhesus 224 unterscheidet sich von allen übrigen tragischen Dakty
Epitriten durch die anomale Stellung des Ithyphallicus v. 1. Die Eurhythm
ist gewahrt:

5 3, 5 3, | 5, 5, | 3 3

∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — — ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — —
∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — — — ◡ — —
5 ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — —
◡ ∠ ◡ — — ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — — — ◡ — — ∠ —
∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — — ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ —

Electra 859—865=873—879.

◡ ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ —
— ∠ ◡ — — ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ —
— ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ —
◡ ∠ ◡ — — — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
5 ◡ ∠ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
∠ ◡ — ◡ — ∠ ◡ — ◡ —

Rhesus 224—232=233—241.

— ∠ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ∠ ◡ — ◡ — —
◡ ∠ ◡ — — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — — ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡
∠ ◡ — — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —
∠ ◡ — — — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
5 — ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — — ∠ ◡ — ◡ — —

Fab. inc. Nauck p 670.

— ∠ ◡ — — ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — — ∠ ◡ — —
— ∠ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ —
∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — — — ◡ — —
◡́◡ ◡ — — — ◡ — —
5 ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — — ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ —
∠ ◡ — — — ◡ — — ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — — — ◡ —

Equit. II. Parab. 1264—1273=1290—1299.

◡ ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ∠ ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡
∠ ◡ — — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — — ∠ ◡ — ◡ — ◡ —

Fab. inc. Die Strophe steht durch die daktylische Pentapodie v. 1 ıd die Auflösung v. 4 den lyrischen Daktylo-Epitriten nahe:

2 5 2, 5, | 5, 4, 3 3, 4 5

erdorbene Fragmente daktylo-epitritischer Strophen des Euripides Epinic. Alcibiad. Bergk, P. L. II, 266.

Equit. 1264. Den Anfang des der Strophe zu Grunde liegenden ndarischen Prosodions hat der Scholiast erhalten. Die ersten Verse der ıtistrophe parodiren zwei bekannte Trimeter des Euripides im Anschluss das metrische Schema der Strophe. Die euhrythmische Composition t hier wie überall streng gewahrt: v. 1 bildet ein stichisches Proodikon,

μηδὲ Θούμαντιν τὸν ἀνέστιον αὖ λυπεῖν ἑκούσῃ καρδίᾳ;
καὶ γὰρ οὗτος, ὦ φίλ' Ἄπολλον, ἀεὶ πεινῇ θαλεροῖς δακρύοισιν
5 σᾶς ἁπτόμενος φαρέτρας Πυθῶνι δίᾳ μὴ κακῶς πένεσθαι.

Ecclesiaz. 571—581.

νῦν δὴ δεῖ σε πυκνὴν φρένα καὶ φιλόμουσον (Vels.) ἐγείρειν
φροντίδ' ἐπισταμένην ταῖσι φίλαισιν ἀμύνειν.
κοινῇ γὰρ ἐπ' εὐτυχίαισιν
ἔρχεται γνώμης ἐπίνοια, πολίτην δῆμον ἐπαγλαΐουσα
5 μυρίαισιν ὠφελίαισι βίου, δηλοῦ ὅ τί περ δύναται.
καιρὸς δέ· δεῖται γάρ τι σοφοῦ τινὸς ἐξευρήματος ἡ πόλις ἡμῶν
ἀλλὰ πέραινε μόνον
μήτε δεδραμένα μήτ' εἰρημένα πω πρότερον·
μισοῦσι γάρ, ἢν τὰ παλαιὰ πολλάκις θεῶνται.

Nub. I. Epeisod. 457—475.

Χ. λῆμα μὲν πάρεστι τῷδέ γ'
οὐκ ἄτολμον, ἀλλ' ἕτοιμον. ἴσθι δ' ὡς
ταῦτα μαθὼν παρ' ἐμοῦ κλέος οὐρανόμηκες
ἐν βροτοῖσιν ἕξεις.
Σ. τί πείσομαι; Χ. τὸν πάντα χρόνον μετ' ἐμοῦ
ζηλωτότατον βίον ἀνθρώπων διάξεις.
Σ. ἆρά γε τοῦτ' ἄρ' ἐγώ ποτ' ὄψομαι; Χ. ὥστε γε σοῦ
πολλοὺς ἐπὶ ταῖσι θύραις ἀεὶ καθῆσθαι,
5 βουλομένους ἀνακοινοῦσθαί τε καὶ ἐς λόγον ἐλθεῖν
πράγματα κἀντιγραφὰς πολλῶν ταλάντων,
ἄξια σῇ φρενὶ συμβουλευσομένους μετὰ σοῦ.

Pax I. Parab. 775—796.

1. Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπωσαμένη μετ' ἐμοῦ τοῦ φίλου χόρευσε
κλείουσα θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαῖτας
καὶ θαλίας μακάρων·

darauf folgt eine distichische Periode aus zwei Pentapodieen und z[wei]
Tetrapodien v. 2. 3 und eine palinodische Periode aus zwei Pentapod[ieen]
und zwei Tripodieen:

3 3, | 5 4, 5 4, | 5 3, 3 5

Ecclesiaz. 571. Die Anfangs- und Schlussreihe sind alloiometris[ch,]
diese ein Ithyphallicus, jene eine daktylische Tripodie mit daktylisch[em]
Auslaut, die mit der folgenden Reihe zusammen einen heroischen He[xa-]
meter bildet. Die sämmtlichen sechzehn Reihen der Strophe sind zu ei[ner]
einzigen grossartigen Periode von mesodischem Bau zusammengesetzt, glei[ch-]
sam als ob Aristophanes die eurhythmische Kunst der chorischen Lyri[k]
noch überbieten wollte:

3 3, 3 3, 3, 5 3, 5 3, 5 3, 3, | 3 3, 3 3

—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ —
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓
5 — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — — ⏑ — ⏑ — —

Ecclesiaz. 571—581.

—́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
5 —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —

Nub. I. Epeisod. 457—475.

I. —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ — ⏑ — —
II. ⏑ —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
5 —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Pax I. Parab. 775—796.

I. —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏓
— —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ — —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

Nub. 457. Die Strophe besteht aus zwei durch das Metrum scharf eschiedenen Theilen. Der erste Theil besteht aus leichten Trochäen mit iner eingemischten daktylischen Pentapodie; eine Composition, die am neisten an die trochäischen Strophen der Tragiker erinnert (s. § 25). Der weite Theil ist daktylo-epitritisch vom reinsten Bau; die kommatische ertheilung der Verse unter den Chor und eine Bühnenperson erhöht den arodischen Charakter. Das Vorbild ist uns unbekannt. Eurhythmisch erfällt der daktylo-epitritische Theil in zwei Perioden und ein aus zwei ripodieen bestehendes Epodikon:

2 3, 3 2, | 3 3, 5, 3 3, 5, | 3 3

Pax 775. Zwei verschiedene Theile sind zu einer Strophe verbunden. er erste daktylo-epitritische Theil, eine freie Parodie aus der Stesichore-

σοὶ γὰρ τάδ' ἐξ ἀρχῆς μέλει.
5 ἢν δέ σε Καρκίνος ἐλθὼν
ἀντιβολῇ μετὰ τῶν παίδων χορεῦσαι,
μήθ' ὑπάκουε μήτ' ἔλθῃς συνέριθος αὐτοῖς, ἀλλὰ νόμιζε πάντας
II. ὄρτυγας οἰκογενεῖς, γυλιαύχενας ὀρχηστὰς
ναννοφυεῖς, σφυράδων ἀποκνίσματα, μηχανοδίφας.
10 καὶ γὰρ ἔφασχ' ὁ πατὴρ ὃ παρ' ἐλπίδας
εἶχε τὸ δρᾶμα γαλῆν τῆς ἑσπέρας ἀπάγξαι.

```
     - ' ∪ —  — — ∪ —
5      ' ∪ ∪ .  ∪ ∪ —
       ' ∪ ∪    ∪ ∪        . ∪
       ' ∪ ∪ —  ∪ —     '. ∪ ∪ . ∪     — ' ∪
II.    ' ∪ ∪    ∪ ∪     ∪ ∪ ' ∪ ∪     —
       ' . ∪ .  ∪ ∪     ∪ ∪ ' ∪ ∪     ∪ ∪
10     ' ∪ ∪    ∪ .     . ∪   ∪ ∪
       ' . .    ∪ ∪     .. ' ∪ - ∪  — —
```

C. Tragischer Tropos.

§ 47.

Erst nachdem das daktylo-trochäische Metrum des hypor chematischen und systaltischen Tropos durch Pratinas und Pinda zum Abschluss gelangt war, haben sich die Daktylo-Trochäe des tragischen Tropos zu einer besonderen metrischen Stilar ausgebildet. Die grossartige Einfachheit des Aeschyleischen Pa thos verschmähte es fast durchgehends, die trochäischen un iambischen Strophen mit diplasischen (kyklischen) Daktylen un Anapästen zu mischen; die blosse Synkope der Thesis ga jenen Strophen ihre metrische Mannichfaltigkeit, und weder da

ischen Oresteia, bildet eine einzige mesodische Periode, deren Schlussreih in alloiometrischen Pherekrateen bestehen:

3 3 3, | 5, 3, 4, 3, 5, | 3 3 3

Der zweite Theil ist in dem *κατὰ δάκτυλον εἶδος* genannten Metrum g halten, welches bei Stesichorus neben dem daktylo-epitritischen sehr g bräuchlich war und unter andern in dessen *Γηρυονίς* und *ἆθλα ἐπὶ Πελ* herrschte. Betrachten wir den Inhalt dieser zweiten Periode, wo in d Strophe wie in der Antistrophe ungewöhnliche Composita so gehäuft sin dass die Scholiasten ganze Seiten zu ihrer Erklärung zusammenschreib müssen, so liegt die Vermuthung nahe, dass Aristophanes auch in diese zweiten Theile die Strophe eines alten Lyrikers, vielleicht des Stesichoru vor Augen hatte.

alloiometrische Proodikon und Epodikon, noch die eingemischte daktylische Pentapodie oder Oktapodie vermochte die Strophe zu einer zusammengesetzten zu machen. Anders die Tragödie des Euripides, deren bewegtem Charakter jene einfachen Formen nicht mehr genügten. Wie Euripides neben den trochäischen und iambischen Strophen des Aeschyleischen Stiles ein iambisch-trochäisches Metrum für seine Monodieen gebraucht, so bedient er sich mit Vorliebe für seine Chorlieder einer Strophengattung, in welcher die trochäischen und iambischen Reihen mit Daktylen und Anapästen gemischt sind in der Weise, dass sich die Metra beider Rhythmengeschlechter coordinirt gegenüberstehen. So entstehen die Daktylo-Trochäen des tragischen oder distaltischen Tropos. Die Anfänge dieser Bildung lassen sich schon bei Aeschylus und Sophokles nachweisen, doch haben beide Tragiker diese Strophen nur ausnahmsweise gebraucht. Von Aeschylus gehören hierher Eumen. v. 347. 526. 956 (s. oben § 26), aber nur im Prometheus, der überhaupt in den Metren von den übrigen sechs Stücken fast total abweicht (s. Vorrede zur ersten Auflage), finden sich v. 159. 425 zwei daktylisch-trochäische Syzygien, die den Euripideischen Formen adäquat sind. Aeschylus hält vorwiegend die trochäischen und iambischen Reihen mit Synkope fest und lässt die Auflösung nur als wirkungsvollen Gegensatz zu der Synkope zu, so dass seine wenigen daktylo-trochäischen Strophen nur als Modification der trochäischen erscheinen, in welchen das hohe Pathos durch diplasische Daktylen gemildert wird; Euripides hat vorwiegend leichte, d. h. nicht synkopirte trochäische und iambische Reihen, er ist durchweg freier in der Mischung der Elemente; auch ist die Auflösung ohne bestimmten Grund verhältnissmässig häufig, sodass seine daktylo-trochäischen Strophen den hyporchematischen sehr nahe kommen. Von Sophokles ist hierher zu rechnen Oed. tyr. 167, Trach. 497, Oed. Col. 1670, besonders aber in der Parodos der Elektra 121, 153, 193, für welche diese Strophen und die sich anschliessenden anapästischen so charakteristisch sind, dass wir neben anderen Eigenthümlichkeiten dies Drama nicht den älteren Stücken des Sophokles zurechnen dürfen. Aus dem Vorausgehenden ergibt sich, dass die daktylo-trochäischen Strophen des tragischen Tropos spät geborene Kinder der Tragödie sind.

T r o c h ä i s c h e u n d i a m b i s c h e R e i h e n. Das metrische Bildungsgesetz der tragischen Daktylo-Trochäen ist sehr einfach,

wenn wir von der § 25. 30 dargelegten Theorie der trochäischen und iambischen Strophen der Tragiker ausgehen. Fast alle dort vorkommenden Reihen und Verse, die akatalektischen, katalektischen und synkopirten, haben in der vorliegenden Strophengattung Bürgerrecht, auch die mit einem gedehnten Spondeus anlautenden trochäischen Reihen; bloss die trochäischen und iambischen Pentapodieen sind ausgeschlossen. Wie dort ist die Auflösung der Arsen in bewegten Particen unbeschränkt, Hecub 923, 1 *ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις*, v. 6 *ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν*, Oed. tyr. 167 *ὢ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω*, die Irrationalität der Thesis möglichst vermieden. Die tragischen Daktylo-Trochäen treten hierdurch in einen entschiedenen Gegensatz zu den Daktylo-Epitriten, wie sie andererseits den hyporchematischen Daktylo-Trochäen nahe kommen, nur dass in den letzteren die Synkope seltener ist. In einem Verse Soph. Electr. 183, 1 ist die Synkope der Thesis noch weiter ausgedehnt als in den iambischen Strophen.

Die daktylischen und anapästischen Reihen sind vorzugsweise Tetrapodieen, ausserdem wird auch die daktylische Hexapodie und die daktylische und anapästische Tripodie gebraucht Troad. 1081, 9 ff.; Eur. Electr. 476, 6; Alc. 86, 3; 112, 2. 4; 903, 2. 4. Die daktylischen Reihen gehen entweder spondeisch (trochäisch) oder auf die Arsis, die Tetrapodieen auch auf einen Daktylus aus, Androm. 294, 1; Soph. Electr. 164, 3 ff.; Oed. tyr. 167, 4 ff. Zusammenziehung ist selten: Alcest. 86, 2 *οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων*, Androm. 274 *ταὶ δ' ἐπεὶ ὑλόκομον νάπος ἤλυθον οὐρειᾶν*. Auflösung findet sich nur in einem Beispiele. Auch in den anapästischen Reihen ist die Zusammenziehung und Auflösung nicht häufig, Androm. 294, 4 *ὅτε νιν παρὰ θεσπεσίῳ δάφνᾳ*; Androm. 274, 3 (katalektischer Tetrameter); Alcest. 266, 5 *οὐκέτι μάτηρ σφῷν ἔστιν*. Die Anakrusis ist fast durchweg zweisilbig, doch kommt auch die äolische Form vor Med. 990, 1. 3; Alcest. 86, 3; Prometh. 426, 2; Rhes. 895, 1 ff.; logaödische Anapäste sind sehr selten zugelassen; Hecub. 923, 5 *ἐπιδέμνιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν*. — Sowohl Daktylen wie Anapäste sind diplasisch, weshalb der daktylische Hexameter dem rhythmischen Umfange nach dem iambischen Trimeter gleichsteht (vgl. § 1) und in der eurhythmischen Composition mit ihm respondirt. — Dem numerischen Verhältnisse nach stehen die daktylischen und anapästischen Elemente den trochäischen und iambischen coordi-

nirt, und hierin beruht ein Hauptunterschied von den systaltischen Daktylo-Trochäen des Hyporchemas, in welchem die Trochäen bei weitem vorwiegen.

Was die Composition der Strophen betrifft, so hat sich ei Euripides ein sehr bestimmter Typus herausgebildet, wonach ir bei ihm zwei Gattungen der tragischen Daktylo-Trochäen u unterscheiden haben:

1) Strophen mit anlautenden Daktylo-Epitriten, die tzteren regelmässig im Anfang der Strophe, ähnlich wie die mbischen Strophen des Sophokles mit alloiometrischen Versen eginnen. Die Bedeutung der Daktylo-Epitriten ist die, dem Annge mehr Ruhe und Kraft zu geben. Bloss in zwei Strophen ndrom. 790 und Troad. 830 bilden sie eine selbständige Periode, ı allen übrigen stellt sich die durchgreifende Eigenthümlichkeit eraus, dass stets zwei oder drei Iambelegoi (mit oder ohne Synkope)

— ⏑́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
— ⏑́ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

n den Anfang gestellt sind, je zwei zu einem Verse vereint. Ian darf aber nicht zu der Ansicht verleitet werden, als wenn iese Strophen nur eine Abart der daktylo-epitritischen seien; agegen spricht mit Evidenz der Bau der trochäischen und mbischen Elemente, die überall den trochäischen und iambischen trophen der Tragiker entnommen sind.

2) Strophen aus reinen tragischen Daktylo-Trochäen nd die häufigeren. Auch hier hat sich für den Anfang bei uripides ein bestimmtes Gesetz herausgebildet, dass nämlich st immer der daktylische Hexameter die erste Stelle einnimmt, ippolyt. 1002. 1118; Androm. 274 (katalektisch mit Contraction er vorletzten Stelle); Androm. 135; Electr. 476.

Bei den übrigen Tragikern ist die Bildung der daktylo-ochäischen Strophen noch in ihren ersten Anfängen und es ssen sich demnach solche durchgreifende Gesetze nicht bemerken.

Die Strophen des Euripides gehören mit Ausnahme von dem onodikon Alcest. 903 sämmtlich den Chorliedern an und haben er ihre Stelle stets am Schlusse des Liedes, analog den iamschen Strophen, mit denen sie auch im Inhalt und Ton überıstimmen. In der folgenden Abtheilung der Strophen lassen r Troad. 1081; Helen. 1107. 1137 wegen der Corruptelen unrücksichtigt, ebenso Rhes. 242. 895. 527. Die Strophen Eum. 6. 596 s. S. 215. 216.

Euripideische Strophen aus reinen tragischen Daktyl Trochäen.

Alcest. Parod. α' 86—92 = 98—104.

κλύει τις ἢ στεναγμὸν ἢ χειρῶν κτύπον κατὰ στέγας
ἢ γόον ὡς πεπραγμένων; οὐ μὰν οὐδέ τις ἀμφιπόλων
στατίζεται ἀμφὶ πύλας. εἰ γὰρ μετακύμιος ἄτας,
ὦ Παιάν, φανείης.

β' 112—121 = 122—131.

ἀλλ' οὐδὲ ναυκληρίαν ἔσθ' ὅποι τις αἴας
στείλας ἢ Λυκίας
εἴτ' ἐπὶ τὰς ἀνύδρους Ἀμμωνιάδας ἕδρας
δυστάνου παραλύσει
5 ψυχάν· μόρος γὰρ ἀπότομος πλάθει· θεῶν δ' ἐπ' ἐσχάραις
οὐκ ἔχω ἐπὶ τίνα μηλοθύταν πορευθῶ.

Alcest. I. Epeisod. 266—272 Monod.

μέθετέ με μέθετέ μ' ἤδη.
κλίνατ', οὐ σθένω ποσίν·
πλησίον Ἅιδας, σκοτία δ' ἐπ' ὄσσοις
νὺξ ἐφέρπει. τέκνα τέκν', οὐκέτι δὴ
5 οὐκέτι μάτηρ σφῷν ἔστιν.
χαίροντες, ὦ τέκνα, τόδε φάος ὁρῴτην.

Alcest. Thren. 903—910 = 926—934.

ἐμοί τις ἦν ἐν γένει,
ᾧ κόρος ἀξιόθρηνος ᾤχετ' ἐν δόμοισιν μονόπαις· ἀλλ' ἔμπας
ἔφερε κακὸν ἅλις, ἄτεκνος ὤν,
πολιὰς ἐπὶ χαίτας
5 ἤδη προπετὴς ὢν
βιότου τε πόρσω.

Medea Parod. γ' 204—213.

ἀχὰν ἄιον πολύστονον
γόων, λιγυρὰ δ' ἄχεα μογερὰ
βοᾷ τὸν ἐν λέχει προδόταν κακόνυμφον·
θεοκλυτεῖ δ' ἄδικα παθοῦσα
5 τὰν Ζηνὸς ὁρκίαν Θέμιν, ἅ νιν ἔβασεν

Alcest. 86. Vier Tetrapodieen und zwei Tripodieen in stic[h]-Folge, je zwei Reihen zu einem Verse verbunden. Die Daktylen vor; v. 2 sind sie in der ersten Reihe logaödisch, v. 3 anakrusi[sch ge]bildet. Die rhythmische Messung des Epodikons v. 4 ist unsicher, [s.] folgende Anmerkung.

Alcest. 112. Mesodische Periode; vier Tripodieen, von de[nen die] beiden mittleren einen Vers ausmachen, werden von zwei iambischen [Di]metern umschlossen, einem synkopirten und einem akatalektischen. [Das] Epodikon bildet vielleicht eine einzige Reihe; doch ist die Zerleg[ung in] zwei Dochmien (einen akatalektischen und hyperkatalektischen)

Euripideische Strophen aus reinen tragischen Daktylo-Trochäen.

Alcest. Parod. α′ 86—92 = 98—104.

⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4 + 4
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏕ — ⏑ — ⏑́ ⏕ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —	4 + 4
⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —	3 + 3
⏑́ — — ⏑ — —	

β′ 112—121 = 122—131.

⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — —	4 + 4
⏑́ — — ⏑ ⏑ —	3
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑́ ⏑ ⏕ ⏑ —	3 + 3
⏑́ — — ⏑ ⏑ — —	3
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ ⏕ ⏑ — — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4 + 4
— ⏕́ ⏑ ⏕ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —	6 epod.

Alcest. I. Epeisod. 266—272 Monod.

	⏑ ⏕́ ⏑ ⏕ ⏑ — —	4 prood.
	⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4
	⏑́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ — —	5
	⏑́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —	5
5	— ⏕́ — — — — —	4
	— ⏑́ ⏑ — ⏑ ⏕ ⏑ ⏕ ⏑ — —	6 epod.

Alcest. Thren. 903—910 = 926—934.

	⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ —
	⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ — — — —
	⏑ ⏕́ ⏑ ⏕ ⏑ ⏕ ⏑ —
	⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — —
5	— ⏑́ ⏑ ⏑ — —
	⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ — —

Medea Parod. γ′ 204—213.

	⏑́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6
	⏑ ⏑́ ⏑ ⏕ ⏑ ⏕ ⏑ ⏕	4
	⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑	6
	⏕́ ⏑ — ⏑ ⏕ ⏑ — ⏑	4
5	— ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑	6

οὐκ ἔχω ἐπὶ τίνα — ⏕́ ⏕́ ⏑ ⏑

μηλοϑύταν πορευϑῶ — ⏕́ — ⏑ — —

ht gerade zu verwerfen, da auch das Epodikon der στρ. α′ eine analoge ssung (zwei Bakchien, s. unten) zulässt:

ὦ Παιὰν, φανείης — ⏑́ — ⏑ — —

Alcest. 266. Palinodisch: zwei Pentapodieen von einer trochäischen d anapästischen Tetrapodie umschlossen. Von dieser Periode heben sich s Proodikon und Epodikon als selbständige Sätze ab.

Alcest. 903. Tetrastichische Periode: 4, 3 3 3, 4, | 3, 3, 3.

Medea 204. Zwei mesodische Perioden. Die bisherige Abtheilung,

Ἑλλάδ' ἐς ἀντίπορον
δι' ἅλα νύχιον ἐφ' ἁλμυρὰν
πόντου κλῇδ' ἀπέραντον.

Medea IV. Stas. β' 990—995 = 996—1001.

σὺ δ', ὦ τάλαν, ὦ κακόνυμφε κηδεμὼν τυράννων,
παισὶν οὐ κατειδὼς
ὄλεθρον βιοτᾷ προσάγεις, ἀλόχῳ τε σᾷ στυγερὸν θάνατον.
δύστανε μοίρας, ὅσον παροίχει.

Hippolyt. III. Stas. α' 1102—1110 = 1111—1117.

ἦ μέγα μοι τὰ θεῶν μελεδήμαθ', ὅταν φρένας ἔλθῃ,
λύπας παραιρεῖ· ξύνεσιν δέ τιν' ἐλπίδι κεύθων
λείπομαι ἔν τε τύχαις θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσων·
ἄλλα γὰρ ἄλλοθεν ἀμείβεται,
5 μετὰ δ' ἵσταται ἀνδράσιν αἰὼν
πολυπλάνητος αἰεί.

β' 1119—1130 = 1131—1141.

οὐκέτι γὰρ καθαρὰν φρέν' ἔχω τὰ παρ' ἐλπίδα λεύσσων,
ἐπεὶ τὸν Ἑλλανίας
φανερώτατον ἀστέρ' Ἀθάνας
εἴδομεν εἴδομεν ἐκ πατρὸς ὀργᾶς
5 ἄλλαν ἐπ' αἶαν ἱέμενον.
ὦ ψάμαθοι πολιήτιδος ἀκτᾶς
δρυμός τ' ὄρειος, ὅθι κυνῶν
ὠκυπόδων [ἐπέβας θεᾶς] μέτα θῆρας ἔναιρεν
Δίκτυνναν ἀμφὶ σεμνάν.

Androm. I. Stas. α' 274—283 = 284—293. ἀντ.

ταὶ δ' ἐπεὶ ὑλόκομον νάπος ἤλυθον οὐρειᾶν
πιδάκων νίψαν αἰγλᾶντα σώματ' ἐν ῥοαῖς·
ἔβαν δὲ Πριαμίδαν ὑπερβολαῖς λόγων δυσφρόνων
παραβαλλόμεναι. Κύπρις εἷλε λόγοις δολίοις, τερπνοῖς μὲν ἀκ
5 πικρὰν δὲ σύγχυσιν βίου Φρυγῶν πόλει
ταλαίνᾳ περγάμοις τε Τροίας.

---

die γόων zum ersten, βοᾷ zum zweiten Verse rechnet, ist gegen di setze über die Ausdehnung der Reihen, vgl. S. 177. V. 4, in we einige Handschriften δέ τ' ἄδικα lesen, darf nicht in θεοκλυτεῖ δ' ἔτ' καθοῦσα verändert werden, da dies gar kein Metrum ist. Mag man ias oder trochäisch lesen wollen, so wird man einen Proceleusmaticus erh von dem hier gar keine Rede sein kann; an einen aufgelösten Log ist ebenfalls nicht zu denken.

Medea 990. Mesodische Periode mit einer Hexapodie als Epo Ueber die Messung von v. 1 (Prosodiakon hyporchematikon) vgl. § 4

⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ 3
⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — 4
⏑́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ 3

Medea IV. Stas. β' 990—995 = 996—1001.

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — | ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — — {3 4
⏑́ ⏑ — ⏑ — — 3
⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — | ⏑ ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — {4 3
— ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — — 6 epod.

Hippolyt. III. Stas. α' 1102—1110 = 1111—1117.

⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
5 ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — —

β' 1119—1130 = 1131—1141.

⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 6 prood.
⏑ ⏑́ ⏑ — — ⏑ — 4
⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 4
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 4
— ⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — 4
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 4
⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — 4
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — 4
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — — 4

Androm. I. Stas. α' 274—283 = 284—293.

⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — 6 prood.
⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — 4 + 4
⏑ ⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — 4 + 4
⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑́ — — ⏑ ⏑ — — 4 + 4
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ 6
⏑ ⏑́ — — ⏑ — ⏑ — — 6

Hippolyt. 1102. Drei Hexapodieen folgen stichisch auf einander, durch eine Pentapodie abgetrennt zwei Tetrapodieen.

Hippolyt. 1118. Acht Tetrapodieen, denen ein daktylischer Hexa- als Proodikon vorausgeht.

Androm. 274. Sechs Tetrapodieen, je zwei zu einem Verse vereint, synkopirten trochäischen, einem iambischen und anapästischen Tetra-, es folgen zwei iambische Hexapodieen; als Proodikon geht ein ektisch-daktylischer Hexameter voraus.

β' 294—301 — 302—308.

εἴθε δ' ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν κακὸν
ἁ τεκοῦσά νιν Πάριν,
πρὶν Ἰδαῖον κατοικίσαι λέπας,
ὅτε νιν παρὰ θεσπεσίῳ δάφνᾳ
5 βόασε Κασάνδρα κτανεῖν,
μεγάλαν Πριάμου πόλεως λώβαν.
τίν' οὐκ ἐπῆλθε, ποῖον οὐκ ἐλίσσετο
δαμογερόντων βρέφος φονεύειν;

Andromach. Parod. β' 135—140 = 141—146.

ἀλλ' ἴθι λεῖπε θεᾶς Νηρηίδος ἀγλαὸν ἕδραν,
γνῶθι δ' οὖσ' ἐπὶ ξένας
δμωὶς ἐπ' ἀλλοτρίας πόλεως,
ἔνθ' οὐ φίλων τιν' εἰσορᾷς
5 σῶν, ὦ δυστυχεστάτα,
πάμπαν τάλαινα νύμφα.

Hecuba II. Stas. β' 923—932 = 933—942.

ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις
μίτραισιν ἐρρυθμιζόμαν
χρυσέων ἐνόπτρων
λεύσσουσ' ἀτέρμονας εἰς αὐγάς,
5 ἐπιδέμνιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν.
ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν·
κέλευσμα δ' ἦν κατ' ἄστυ Τροίας τόδ'· ὦ παῖδες Ἑλλάνων,
πότε τὰν
Ἰλιάδα σκοπιὰν πέρσαντες ἥξετ' οἴκους;

Electra I. Stas. γ' 476—486.

ἐν δὲ δόρει φονίῳ τετραβάμονες ἵπποι ἔπαλλον,
κελαινὰ δ' ἀμφὶ νῶθ' ἵετο κόνις.

τοιῶνδ' ἄνακτα δοριπόνων
ἔκανεν ἀνδρῶν Τυνδαρὶς
5 σὰ λέχεα, κακόφρων κόρα.
τοιγάρ σέ ποτ' οὐρανίδαι
πέμψουσιν θανάτοις· ἦ μὰν
ἔτ' ἔτι φόνιον ὑπὸ δέραν
ὄψομαι αἷμα χυθὲν σιδάρῳ.

Androm. 294. Zwei Tetrapodieen als Proodikon. Drei Tetra[podieen] sind mesodisch von zwei Hexapodieen umgeben; eine Hexapodie bi[ldet den] Schluss. Ueber die metrische Form von v. 8 vgl. S. 262.

Androm. 135. Aehnlich wie Hippolyt. 1118 componirt: sech[s Tri]podieen, denen ein daktylischer Hexameter als Proodikon vorangeg[angen].

⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑	4
⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4
⏑ — — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6
⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —	4
5 ⏑ ⏑́ ⏑ — — — ⏑ —	4
⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —	4
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —	6
⏑́ ⏖ — — ⏑ — ⏑ — —	6 epod.

Androm. Parod. β′ 135—140 = 141—146.

⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —	6 prood.
⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —	4
— ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	4
— ⏑́ — ⏑ — ⏑ —	4
— ⏑́ ⏑ — ⏑ — —	4

Hecuba II. Stas. β′ 923—932 = 933—942.

⏑ ⏑́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑̄ ⏑́ ⏑ — —
— ⏑́ ⏑ — ⏖ — — —
⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑́ ⏑ — — ⏑ — — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —

⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — —

Electra I. Stas. γ′ 476—486.

⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —	6
⏑ ⏑́ — — ⏑ — — ⏖ ⏑ ⏑	6
— ⏑́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ —	4
⏑́ ⏑ — — — ⏑ —	4
⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ —	4
— ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —	3
⏑́ — — ⏖ — — —	4
⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ —	4
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —	4

Hecub. 923. Eine mesodische und eine stichische Periode:

4, 4, 3, 4, 4, | 4, 4 4 3, 3 3

Electr. 476. Daktylischer Hexameter und iambische Hexapodie als ...ikon, es folgt eine mesodische Periode von acht Reihen.

Euripideische Strophen mit anlautenden Daktylo Epitri

Androm. III. Stas. β' 790—801.

ὦ γέρον Αἰακίδα,
πείθομαι καὶ σὺν Λαπίθαισί σε Κενταύροις ὁμιλῆσαι δορὶ
κλεινοτάτῳ καὶ ἐπ' Ἀργῴου δορὸς ἄξενον ὑγρὰν ἐκπερᾶσαι
ποντιᾶν Ξυμπληγάδων κλεινὰν ἐπὶ ναυστολίαν,
5 Ἰλιάδα τε π(τ)όλιν ὅτε πάρος εὐδόκιμον ὁ Διὸς ἶνις
ἀμφέβαλεν φόνῳ,
κοινὰν τὰν εὔκλειαν ἔχοντ' Εὐρώπαν ἀφικέσθαι.

Androm. IV. Stas. α' 1010—1017 = 1018—1025.

ὦ Φοῖβε πυργώσας τὸν ἐν Ἰλίῳ εὐτειχῆ πάγον καὶ πόντιε κυαν
ἵπποις διφρεύων ἅλιον πέλαγος,
τίνος εἵνεκ' ἄτιμον ὀργάναν χέρα τεκτοσύνας | Ἐνυαλίῳ δοριμ
προσθέντες τάλαιναν τάλαιναν μεθεῖτε Τροί

β' 1026—1036 = 1037—1047.

βέβακε δ' Ἀτρείδας ἀλόχου παλάμαις·
αὐτά τ' ἐναλλάξασα φόνον θανάτῳ

πρὸς τέκνων ἀπηύρα·
θεοῦ θεοῦ νιν κέλευσμ' ἐπεστράφη
5 μαντόσυνον, ὅτε νιν Ἀργόθεν πορευθεὶς

Ἀγαμεμνόνιος κέλωρ
ἀδύτων ἐπιβὰς ἔκτανεν ματρὸς φονεύς,
ὦ δαῖμον, ὦ Φοῖβε, πῶς πείθομαι;

Hecuba II. Stas. γ' 943—952.

τὰν τοῖν Διοσκόροιν Ἑλέναν κάσιν Ἰδαῖόν τε βούταν αἰνόπαριν κ

διδοῦσ', ἐπεί με γᾶς
ἐκ πατρῴας ἀπώλεσεν

ἐξῴκισέν τ' οἴκων γάμος, οὐ γάμος ἀλλ' ἀλάστορός τις οἰζύς·

5 ἃν μήτε πέλαγος ἅλιον ἀπαγάγοι πάλιν,
μήτε πατρῷον ἵκοιτ' ἐς οἶκον.

Androm. 790. Die Daktylo-Epitriten bilden zusammen eine l dere Periode, der sich eine kleinere Periode von leichten Daktylo-Tro anschliesst. Beide Perioden sind mesodisch mit tripodischem Centrum. muss ein iambischer Tetrameter sein, deswegen haben wir πτόλιν statt geschrieben. Die Versabtheilung der Daktylo-Epitriten ist in den Aus entstellt.

Androm. 1010. Auf drei daktylo-epitritische Pentapodieen folgen anapästische Reihen in logaödischer und äolischer Bildung und ein synka iambischer Tetrameter, die ohne Wortbrechung und Hiatus zu einem

Euripideische Strophen mit anlautenden Daktylo-Epitriten.

Androm. III. Stas. β' 790—801.

Androm. IV. Stas. α' 1010—1017 = 1018—1025.

β' 1026—1036 = 1037—1047.

5
5
3
6
6
3
6
6

Hecuba II. Stas. γ' 943—952.

5
5
3
5
5
3
6
4 epod.

Verse verbunden sind, vgl. Prometh. 159. Die Eurhythmie ist stichisch:

5 5, 5, | 3 3 | 4 4 4

Androm. 1026. Auf zwei daktylo-epitritische Pentapodieen folgt eine ndung von zwei Tristichien. V. 7 ist das verdorbene κτεάνων mit den n Ausgaben in ἔκτανεν verwandelt; die Veränderung zu κτάνεν widert dem Metrum.

Hecuba 943. Die zwei anlautenden daktylo-epitritischen Pentapodieen en mit den folgenden Reihen zu einer tristichischen Periode. Ein scher Trimeter mit einer logaödischen Tetrapodie bildet das Epodikon.

Troad. I. Stas. β' 820—839 = 840—859. Antistr.

Ἔρως Ἔρως, ὃς τὰ Δαρδάνεια μέλαθρά ποτ' ἦλθες οὐρανίδαισι μέ-
ὡς τότε μὲν μεγάλως Τροίαν ἐπύργωσας, θεοῖσιν
κῆδος ἀναψάμενος. τὸ μὲν οὖν Διὸς οὐκέτ' ὄνειδος ἐρῶ·
τὸ τᾶς δὲ λευκοπτέρου
5 ἁμέρας φίλ[ι]ον βροτοῖς
φέγγος ὀλοὸν εἶδε γαῖαν,
εἶδε περγάμων ὄλεθρον,
τεκνοποιὸν ἔχουσα τᾶσδε
γᾶς πόσιν ἐν θαλάμοις,
10 ὃν ἀστέρων τέθριππος ἔλαβε χρύσεος ὄχος ἀναρπάσας,
ἐλπίδα γᾷ πατρίᾳ μεγάλαν· τὰ θεῶν δὲ φίλτρα φροῦδα Τροίᾳ.

Aeschyleische und Sophokleische Strophen*).

Prometh. Parod. β' 159—166 = 178—185.

τίς ὧδε τλησικάρδιος
θεῶν, ὅτῳ τάδ' ἐπιχαρῆ;
τίς οὐ ξυνασχαλᾷ κακοῖς
τεοῖσι, δίχα γε Διός; ὁ δ' ἐπικότως ἀεὶ
5 θέμενος ἄγναμπτον νόον
δάμναται οὐρανίαν
γένναν οὐδὲ λήξει, πρὶν ἂν ἢ κορέσῃ κέαρ, ἢ παλάμᾳ τινὶ
δυσάλωτον ἕλῃ τις ἀρχάν.

Prometh. I. Stas. γ' 425—436 ἐπῳδ.

μόνον δὴ πρόσθεν ἄλλον ἐν πόνοις
δαμέντ' ἀδαμαντοδέτοις Τιτᾶνα λύμαις εἰσιδόμαν, θεὸν Ἄτλαν,
ὃς αἰὲν ὑπέροχον σθένος κραταιὸν
οὐράνιόν τε πόλον νώτοις ὑποστεγάζει.
5 βοᾷ δὲ πόντιος κλύδων ξυμπίτνων, στένει βυθός,
κελαινὸς Ἄϊδος δ' ὑποβρέμει μυχὸς γᾶς,
παγαί θ' ἁγνορύτων ποταμῶν στένουσιν ἄλγος οἰκτρόν.

*) Eumen. 347—359 = 360—372. 526—537 = 538—549. 956—9
976—987 sind oben unter den trochäischen Strophen des Aeschylus

Troad. 820. Die anlautenden Daktylo-Epitriten v. 1. 2 bilden
sammen eine mesodische Periode: drei Tripodieen von zwei Tetrapo
umschlossen. Darauf folgt eine umfangreiche Periode von 12 Reihen:

4 3 3, 3 4, ‖ 4 3, 4, 4, 4, 4, 4, 3, ¦ 4 4, 4 4

V. 4—7 sind sämmtlich iambisch-trochäisch, man hat in v. 6 nach
handschriftlichen Lesart der Antistrophe auch für die Strophe einen
koneus herstellen wollen und deshalb ὑπὲρ τεκέων βοᾷ statt τέκνων
schrieben. Aber τέκνων in der Strophe ist richtig und vielmehr in
Antistrophe φίλιον in φίλον zu verändern, da ein Glykoneus an dieser S

Troad. I. Stas. β′ 820—839=840—859. Antistr.

⏑ –́ ⏑ – – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – – –́ ⏑ – – – ⏑ – ⏓
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – – ⏑ –
5 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ ⏔ ⏑ – ⏑ – ⏑
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
10 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏔ ⏑ ⏔́ ⏑ ⏔ ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –

Aeschyleische und Sophokleische Strophen*).

Prometh. Parod. β′ 159—166=178—185.

⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ ⏔ ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏔ ⏑ ⏔ ⏑ ⏔ ⏑ – ⏑ –
5 ⏔́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
–́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
–́ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
. –́ ⏑ ⏑ – ⏑ – –

Prometh. I. Stas. γ′ 425—436.

⏑ –́ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – – –́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑
⏑ –́ ⏑ ⏔ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –
–́ ⏔ – ⏔ – – –́ ⏑ – ⏑ – –
5 ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ ⏔ – ⏔ ⏑ – ⏑ – –
–́ – – ⏔ – ⏔ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – –

l. Col. 1670—1676 = 1697—1703 ist unter den iambo-trochäischen
ophen des Sophokles S. 312 behandelt.

ht gestattet ist. Die beiden Schlussverse waren in den bisherigen Aus-
oen in fünf Reihen zerstückelt.

Prometh. 159. I. Periode v. 1—5: vier Tetrapodieen mit einer
xapodie an vorletzter Stelle, vgl. S. 206. II. Periode: fünf Tripodieen
stichischer Folge, die letzten vier zu einem einzigen Vers vereinigt,
l. Androm. 1010.

Prometh. 425. Epode, kein Strophenpaar. Zwei mesodische Perioden,
urch zwei Tripodieen in der Mitte der Strophe von einander getrennt:

6, 3 2 3, 6 | 3 3 | , 4 4, 6, 4 4

Electr. Parod. α′ 121—136=137—152.

Χ. ὦ παῖ, παῖ δυστανοτάτας
Ἠλέκτρα ματρός, τίν' ἀεὶ τάκεις ὧδ' ἀκόρεστον
οἰμωγὰν
τὸν πάλαι ἐκ δολερᾶς ἀθεώτατα
5 ματρὸς ἁλόντ' ἀπάταις Ἀγαμέμνονα
κακᾷ τε χειρὶ πρόδοτον; ὡς ὁ τάδε πορὼν
ὄλοιτ', εἴ μοι θέμις τάδ' αὐδᾶν.
Η. ὦ γενέθλα γενναίων
ἥκετ' ἐμῶν καμάτων παραμύθιον.
10 οἶδά τε καὶ ξυνίημι τάδ', οὔ τί με
φυγγάνει, οὐδ' ἐθέλω προλιπεῖν τόδε,
μὴ οὐ τὸν ἐμὸν στενάχειν πατέρ' ἄθλιον.
ἀλλ' ὦ παντοίας φιλότητος ἀμειβόμεναι χάριν,
ἐᾶτέ μ' ὧδ' ἀλύειν, αἰαῖ, ἱκνοῦμαι.

Electr. Parod. β′ 153—172=173—192.

Χ. οὔτοι σοὶ μούνᾳ, τέκνον, ἄχος ἐφάνη βροτῶν,
πρὸς ὅ τι σὺ τῶν ἔνδον εἶ περισσά,
οἷς ὁμόθεν εἶ καὶ γονᾷ ξύναιμος,
οἵα Χρυσόθεμις ζώει καὶ Ἰφιάνασσα,
5 κρυπτᾷ τ' ἀχέων ἐν ἥβᾳ
ὄλβιος, ὃν ἁ κλεινὰ
γᾶ ποτε Μυκηναίων
δέξεται εὐπατρίδαν, Διὸς εὔφρονι
βήματι μολόντα τάνδε γᾶν Ὀρέσταν.
10 Η. ὅν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσ', ἄτεκνος,
τάλαιν', ἀνύμφευτος αἰὲν οἰχνῶ,
δάκρυσι μυδαλέα, τὸν ἀνήνυτον
οἶτον ἔχουσα κακῶν· ὁ δὲ λάθεται
ὧν τ' ἔπαθ' ὧν τ' ἐδάη. τί γὰρ οὐκ ἐμοὶ
15 ἔρχεται ἀγγελίας ἀπατώμενον;
ἀεὶ μὲν γὰρ ποθεῖ,
ποθῶν δ' οὐκ ἀξιοῖ φανῆναι.

Electr. 121. Die meisten daktylischen Reihen sind akatalek Tetrapodieen, wie in den Klagmonodieen systematisch vereint, da zwei katalektische Tetrapodieen und zwei spondeisch auslautende dieen, sowie ein daktylischer Hexameter. Die Parthie sowohl des C wie der Electra wird mit zwei zum Theil synkopirten iambischen abgeschlossen. V. 3 ist, wie aus der eurhythmischen Responsion h geht, eine aus drei dreizeitigen Längen bestehende Tripodie. Es ist bezeichnend, dass gerade das Wort οἰμωγὰν zur stärksten Hervorh des Schmerzes diese dreifache Synkope erfährt. Die Eurhythmie von v ist stichisch:

4, 4 3, 3, 4, 4, 6, 6

Electr. Parod. α′ 121–136 = 137–152.

⊥ — — — — ⏑ ⏑ —
⊥ — — — — ⏑ ⏑ — ⊥ — — ⏑ ⏑ — —
— — —
⊥ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
5 ⊥ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ ω ⏑ — ⏑ ω ⏑ —
⏑ ⊥ — — ⏑ — ⏑ — —
⊥ ⏑ ⏑ — — — —
⊥ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
10 ⊥ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
⊥ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
⊥ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
⊥ — — — ⊥ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
⏑ ⊥ ⏑ — ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —

Electr. Parod. β′ 153–172 = 173–192.

— ⊥ — — — ώ ⏑ ω ⏑ — ⏑ —
⏓ ώ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
— ώ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑
⊥ — — ω — — — — — ω — —
5 ⏓ ⊥ ⏑ — ⏑ — —
— ώ ⏑ — — —
— ώ ⏑ — — —
⊥ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
— ώ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
10 — ώ ⏑ ω ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑ ώ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
⊥ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
⊥ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
⊥ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
15 ⊥ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑
⏑ ⊥ — — ⏑ —
⏑ ⊥ — — ⏑ — ⏑ — —

V. 7 ff. gleichfalls und zwar lauter Tetrapodieen, gegen Ende stark synkopirt (ἀλλ᾽ ὦ παντοίας vierfach). S. Gleditsch, Cantica S. 37 u. 42.

Electr. 153. In dem Chorikon ist den tragischen, meist synkopirten Iamben ein daktylischer Hexameter und eine daktylisch auslautende Tetrapodie, in der Monodie der Electra ein daktylisches System von vier Tetrapodieen eingemischt. V. 1 findet nach jeder der vier Arsen Synkope der Thesis statt, sodass vier gedehnte Längen auf einander folgen, vgl. στρ. α′ v. 3 οἰμωγὰν S. 63. Die Eurhythmie des Chorikon ist:

4 4, | 6, 6, | 6, 4, 4, 4, 4, 6

Oedip. tyr. Parod. β′ 167—178 = 179—189.

ὦ πόποι, ἀνάριθμα γὰρ φέρω
πήματα· νοσεῖ δέ μοι πρόπας
στόλος, οὐδ' ἔνι φροντίδος ἔγχος,
ᾧ τις ἀλέξεται. οὔτε γὰρ ἔκγονα
5 *κλυτᾶς χθονὸς αὔξεται οὔτε τόκοισιν*
ἰηίων καμάτων ἀνέχουσι γυναῖκες·
ἄλλον δ' ἂν ἄλλῳ προσίδοις ἅπερ εὔπτερον ὄρνιν
κρεῖσσον ἀμαιμακέτου πυρὸς ὄρμενον
ἀκτὰν προς ἑσπέρου θεοῦ.

— ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
— ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
[illegible]
5 [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

Trach. Parod. α′ 497—506 = 507—516.

μέγα τι σθένος ἁ Κύπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεί. καὶ τὰ μὲν θεῶν
παρέβαν, καὶ ὅπως Κρονίδαν ἀπάτασεν οὐ λέγω,
οὐδὲ τὸν ἔννυχον Ἅιδαν ἢ Ποσειδάωνα τινάκτορα γαίας·
ἀλλ' ἐπὶ τάνδ' ἄρ' ἄκοιτιν τίνες ἀμφίγυοι κατέβαν πρὸ γάμων,
5 *τίνες πάμπληκτα παγκόνιτά τ' ἐξῆλθον ἄεθλ' ἀγώνων.*

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
5 [illegible]

Aves I. Epeisod. 451—459 = 539—547. **Antistr.**

πολὺ δὴ πολὺ δὴ χαλεπωτάτους λόγους
ἤνεγκας, ἄνθρωφ'· ὡς ἐδάκρυσά γ' ἐμῶν

Oed. tyr. 167. Ueber die rhythmische **Messung der hyperkatal**tischen Hexapodie s. § 44.

4, 4, 4, | 4, 4, 6, 6, 4, 4

Trach. 497. Die Strophe ist nach Analogie der **daktylo-epitritisc**[illegible] Strophen gebildet, von denen sie sich aber durch die **doppelte Anakr**[illegible] in den beiden ersten Versen und durch den **synkopirten iambischen** [illegible]meter v. 5 wesentlich unterscheidet. Eurhythmische **Composition:**

4 4, | 6, 3 5, 3 5, 6 3
ἐπῳδ.

Aves 451. Die Strophe schliesst sich im **Metrum der vorausgehen**[illegible] an; augenscheinlich ist sie die Nachbildung einer t[illegible] **chen Strophe,** [illegible]

πατέρων κάκην, οἳ τάσδε τὰς τιμὰς προγόνων παραδόντων
ἐπ' ἐμοῦ κατέλυσαν.
5 *σὺ δέ μοι κατὰ δαίμονα καὶ κατὰ συντυχίαν ἀγαθὴν ἥκεις ἐμοὶ σωτήρ.*
ἀναθεὶς γὰρ ἐγώ σοι
τὰ νεοττία κἀμαυτὸν οἰκήσω.

⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏒ —́ ⏑ — — — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ ⏑ — — — ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏓
5 ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ — — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ — — —

Zweiter Abschnitt.

Die gemischten Daktylo-Trochäen oder die logaödischen Metra.

---

§ 48.

Entwickelung und Charakter. Metrische Tradition.

Das Bildungsprincip der gemischten Daktylo-Trochäen oder Logaöden besteht darin, dass innerhalb derselben Reihe (*κῶλον*) Daktylen und Trochäen, bez. Anapästen und Iamben mit einander vereinigt werden (*κῶλον μικτόν*) im Gegensatze zu der äusseren Verbindung von rein daktylischen und rein trochäischen, bez. rein anapästischen und rein iambischen Reihen (*κῶλα καθαρά*) in demselben Verse oder in derselben Strophe. S. § 41.

In der Litteratur tritt zuerst das Princip der Vereinigung rein daktylischer und rein trochäischer Reihen auf, das sich an den Namen des Archilochus anknüpft, erst dann erscheint das Princip der Mischung der Daktylen und Trochäen innerhalb derselben Reihe, das wir zuerst bei Alkman finden. Die sich in strenger Sonderung der verschiedenen Metren und in klar ersichtlichem Nacheinander der sich scharf von einander abhebenden Stufen vollziehende Entwickelung der metrischen Kunst von dem

darf man nicht in Alcest. 442 das Vorbild erblicken wollen. Die Eurhythmie ist mir zweifelhaft.

daktylischen Hexameter an bis auf die Logaöden hin erschei
als eine naturgemässe, innerlich tief im Zusammenhange d
Charakters der Poesiegattungen mit der rhythmischen Form u
im Fortschritte vom Einfachen zum Complicirten begründ
Stufenfolge: Zunächst tritt in dem meist ruhig und behagli
dahin fliessenden, erzählenden Epos und in der ältesten, nahe
epischen Lyrik, in der ebenso wie in dem ersteren die Subje
tivität des Dichters zurücktritt, das daktylische Rhythme
geschlecht hervor, das in der Gleichheit von Arsis und The
eine gleichmässige, ruhige Bewegung darstellt; das elegisc
Distichon, das die lyrische Stimmung schon freier zum Au
drucke gelangen lässt als der Hexameter in ununterbrochen
Folge, bildet einen Uebergang zu bewegteren Formen, ab
immer noch innerhalb des daktylischen Rhythmengeschlecht
sodann erscheint zunächst in der Iambographie, in der sich d
Subjektivität ungehemmt geltend macht, das iambische Rhythme
geschlecht, welches in dem ungleichen Verhältnisse von Ar
und Thesis die wechselnde, innerlich tief bewegte Gemüth
stimmung des Dichters abspiegelt; endlich nachdem eine n
äussere, fast mechanisch zu nennende Vereinigung von re
daktylischen und rein trochäischen, bez. anapästischen und ia
bischen Reihen zu einem Verse oder einer Strophe voraus
gangen war, gewahren wir am Schlusse der Entwickelung,
zugleich das dritte Rhythmengeschlecht, das enthusiastische u
heftige *γένος ἡμιόλιον* auftritt, in der Zeit der reichsten u
geistvollsten Entfaltung der dichterischen Subjektivität und d
höchsten Blüthe der Lyrik das Princip der Mischung von Ve
füssen verschiedener Rhythmengeschlechter innerhalb derselb
Reihe, welches den grössten Formenreichthum erzeugt hat, die L
gaöden. Trotz der strengen Geschlossenheit des Entwickelung
ganges der metrischen Kunst, welche die Logaöden zuletzt
scheinen lässt, darf nicht angenommen werden, dass sich die
allmälige, stufenweise Hervortreten der verschiedenen Metr
ohne schon vorhandene und zwar seit unvordenklicher Zeit vo
handene, historische Voraussetzungen vollzogen hat. Dem He
meter der homerischen Gedichte und dem elegischen Distich
geht eine lange Zeit der Entwickelung metrischer Formen vora
Nicht erst entstanden sind die Metra in der Litteratur, no
weniger erfunden von einem einzelnen, historisch uns bekannt
Dichter, von welchem sie die anderen Dichter entlehnten, sond

ır ausgebildet zur höchsten künstlerischen Vollendung. 'eder die homerischen Dichter sind die Erfinder des daktychen Hexameters noch ist einer der ältesten, uns bekannten egiker Erfinder des elegischen Distichons, wie Alte und Neuere inten*), weder Archilochus ist Erfinder des iambischen, noch aletas Erfinder des päonischen Rhythmengeschlechtes. Erdung durch einen historisch uns bekannten Dichter heisst in r ältesten Geschichte der Metrik wie der Poesie und Musik ;hts Anderes als Einführung der im Volksleben, namentlich den religiösen Culten schon vorgebildeten Poesiegattungen d metrischen Formen in die Litteratur und Durchbildung zu nstgerechter Gesetzmässigkeit, wenngleich anfänglich noch in n einfachsten Combinationen. In ähnlicher Weise ist das ort 'Erfindung' in der ältesten Geschichte der bildenden inste zu fassen. Auch die Logaöden sind nicht von einem ızelnen Dichter der historischen Zeit, etwa Alkman, erfunden d nicht etwa eine mechanische Verschmelzung oder Mischung r bisher gesondert neben einander stehenden beiden Rhythmenschlechter, des daktylischen und iambischen ohne andere storische Voraussetzung als die Existenz dieser beiden Rhythmenschlechter, sondern sie sind aus dem poetischen Volksben**) in die Litteratur eingeführt und kunstgerecht d. h. ch den Gesetzen und dem ethischen Gefühl für Rhythmus der der Litteratur entwickelten metrischen Kunst ausgebildet orden. In ihrer Entstehung vor dem Eintritt in die Littetur repräsentiren die Logaöden für uns die ältesten griechischen etren überhaupt, welche schon vorhanden waren, ehe sich noch ıs isische und diplasische Rhythmengeschlecht in scharfer Scheiıng entwickelt hatte, und neben diesen strengen Rhythmen im olksleben bestehen blieben, — eine Vorstufe, in der nur die ıhl der Arsen streng gezählt, die Zahl der Thesen dagegen ıbestimmt gelassen war und die Thesis auch synkopirt werden

*) Ueber die angeblichen Erfinder des elegischen Distichons s. Caesar : carminis Graecorum elegiaci origine ac ratione, Marburg 1837.

**) Ich hoffe, dass die im Folgenden vorgetragene Ansicht über den rsprung und die Fortbildung der Logaöden mit den Andeutungen von sener, Altgriech. Versbau S. 92, 102, 120 übereinstimmt. Den höchst edeutungsvollen Unterschied zwischen gesungenen und gesagten Versen ıat Westphal Allgem. Theorie der Metrik S. 1 festgestellt. Die Richtigkeit dieses Unterschiedes, welchen Westphal aus Aristoxenus an das Licht gezogen hat, ist auch auf physiologischem Wege erwiesen.

konnte. Auf dieser Vorstufe war aber schon die sprachlic schwere Silbe (die Länge) die Trägerin der Arsis, die griechisc Metrik also schon über das silbenzählende, von der sprachlich Prosodie unabhängige Princip der indogermanischen Urzeit hinau geschritten, in welchem zwar schon Rhythmus (Unterscheidu von Arsis und Thesis) enthalten, aber nur in einer monoto mechanischen Form enthalten war. Gerade die Erhebung d sprachlichen Länge zur Trägerin der Arsis, wodurch die letz ein doppeltes Gewicht über die Thesis erhielt, einmal das rhyt mische, sodann das sprachliche, scheint der Grund gewesen : sein, dass von dem streng silbenzählenden Princip der Urz abgegangen und nur die Zahl der schweren, durch die stärke Intension und die sprachliche Länge hervorgehobenen Taktthei bestimmt empfunden und gezählt, die Zahl der mit geringer Intension gesprochenen leichten Takttheile dagegen weniger b stimmt empfunden wurde, wenn nur die letzteren dass prac liche Gewicht und die stärkere Intension der Arsissilbe nicht üb wogen. Hierin hat die in den Logaöden stattfindende Vereinigu von Trochäen und Daktylen ihre tiefste historische Wurzel. A einen Ueberrest des ältesten Zustandes der griechischen Met haben wir wohl den Polyschematismus des Anfangsfusses d Logaöden und äolischen Daktylen (Basis) anzusehen, den v folgendermaassen auffassen können: Die Entwickelung des d die griechische Metrik charakteristischen Princips die sprachlic Länge zur Trägerin der Arsis zu machen gegenüber der bl silbenzählenden Metrik der indogermanischen Urzeit mag d selbe gewesen sein wie im Indischen (Allg. Theor. S. 45), da sich nämlich die prosodische Messung zuerst im Schlussthe des Verses geltend machte und von hier allmälig nach de vorderen Theile vorrückte. Die prosodische Unbestimmtheit d ersten Fusses konnte um so leichter bestehen bleiben, als d starke Intension der ersten Arsis der rhythmischen Reihe verdunkelte.

Wir werden nach dem Obigen auch verstehen können, w halb die Logaöden zuletzt in die Litteratur eintreten. E musste das gegenüber der blossen Silbenzählung neue prosodisc rhythmische Princip der griechischen Metrik zu der schar Sonderung und festen Ausprägung des isischen und daktylisc Rhythmengeschlechtes fortgeschritten sein und sich hier con lidirt haben, ehe es die Verbindung der sprachlichen Gru

rmen dieser beiden Rhythmengeschlechter, der Daktylen und
ochäen innerhalb derselben rhythmischen Reihe in der ge-
ngenen Poesie einem einheitlichen Takte unterwerfen und
n in der Sonderung der beiden Rhythmengeschlechter zuerst
rvorgetretenen Kunstcharakter der Metrik unbeeinträchtigt
ialten konnte. Damit war zugleich der ursprünglich in dem
sodischen Princip liegende Mangel, die Zahl der Thesen nicht
stimmt zu regeln, überwunden und der strenge Rhythmus ge-
tet, ja das rhythmische Gefühl der Griechen gelangte erst
r zu seinem Höhepunkte.

Von jenem volksthümlichen Ursprunge der Logaöden ist
o ihre kunstgemässe Ausgestaltung in der gesungenen
esie der Litteratur bestimmt zu unterscheiden, sie dürfen
rchaus nicht bloss als Ueberreste der ältesten Metren der
iechen angesehen werden, sondern sind von dem durch den
igen Gebrauch des daktylischen und iambischen Rhythmen-
schlechtes hoch entwickelten rhythmischen Gefühle erfasst und
rchgebildet worden. Die ursprüngliche Regellosigkeit im Ge-
auche der Thesen wird zu festen Normen umgebildet d. h.
r Wechsel der Füsse und die Unterdrückung der Thesen nach
stimmten Principien geregelt und dem Gefühle für das Ethos
r Rhythmen unterworfen, das Charakteristische in dem
esen der Logaöden gegenüber allen anderen Metren
eibt aber auch in der litterarisch-fixirten Poesie be-
ehen, die ausserordentliche Freiheit und Entwicke-
ngsfähigkeit:

1. Die Zahl der Daktylen ist in den Reihen eine sehr ver-
hiedene. Die Tetrapodieen und die längeren Reihen können
icht bloss einen[1], sondern auch zwei, bez. noch mehr Daktylen
aben.

2. Die Stellung der Daktylen kann insofern verschieden sein
ls z. B. in der Tetrapodie der Daktylus die Reihe beginnt oder
uch an zweiter, bez. dritter Stelle steht.

3. Der anlautende trochäische Fuss kann die Form eines
pondeus oder Iambus, bei den Lesbiern selbst eines Pyrrhichius
aben, auch kann Auflösung dieses Fusses eintreten.

4. In der antistrophischen Responsion kann der Daktylus
nit dem Trochäus und umgekehrt, wenigstens in den fortge-
chrittenen Stilarten, wechseln.

5. Die Alogie (irrationaler Spondeus) wird besonders bei

den Tragikern in freier Weise nicht allein an den legitimen Stellen, sondern auch an den übrigen zugelassen.

6. Die Synkope kann eintreten, wenn auch nicht so häufig wie in den trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos.

7. Die Logaöden können in grösseren Strophen der chorischen Lyrik und des Dramas fast mit allen möglichen daktylischen und trochäischen, bez. anapästischen und iambischen Reihen verbunden werden.

Diesen Freiheiten, die jedoch keineswegs für alle Zeiten, Poesiegattungen und einzelne Dichter als allgemein gültig anzusehen sind, stehen wirksame Beschränkungen gegenüber:

1. Die Daktylen der logaödischen Reihen können nicht beliebig durch Trochäen unterbrochen werden; es besteht vielmehr das streng eingehaltene Gesetz, dass, wenn eine Reihe mehrere Daktylen enthält, diese zusammenstehen müssen. Hier herrscht nirgends Willkühr in der Zahl der Senkungen und schon darin besteht ein wesentlicher Unterschied von jener metrischen Vorstufe im Volksleben.

2. Das Fehlen einer sprachlich ausgedrückten Thesissilbe zwischen zwei Arsen (Längen) ist nicht Unbestimmtheit der Thesiszahl. Die Synkope ist etwas durchaus Anderes, da in ihr das Verhältniss von Arsis und Thesis nicht aufgehoben, sondern nur in soweit modificirt ist, dass der zweisilbige diplasische oder der dreisilbige daktylische Fuss nur durch Eine sprachliche Silbe von nicht minderer Zeitdauer als ein ganzer diplasischer oder daktylischer Fuss ausgedrückt wird, deren einer Theil die Arsis, der andere die Thesis ausmacht, ohne dass aber diese Gliederung in Geschiedenheit der Silben hervorträte.

3. Die Auflösung ist in den logaödischen Reihen bei Weitem beschränkter als in den anapästischen, iambischen und päonischen, — gewissermassen ein Gegengewicht gegen die Mischung der Füsse, um den Rhythmus klar zu erhalten.

4. Die Logaöden der Litteratur haben sich in der **gesungenen** Poesie entwickelt und sind in der klassischen Zeit fast nur in dieser zur Anwendung gekommen, sie schreiten daher in allen ihren noch so verschiedenen Formen doch immer in sicherem, festem Takte einher, der dem Gesetze des diplasischen Rhythmengeschlechtes folgt. Es ist kein Zweifel, dass innerhalb der logaödischen

ie Taktgleichheit herrscht, mag man sich den Daktylus nach
er mathematischer Ordnung

— ◡ ◡ oder — ◡ ◡
1½ ½ 1   2 ½ ½
2 : 1   2 : 1

· die Verschiedenheit der Füsse durch die Gleichheit der
dauer für die einzelnen Füsse ausgeglichen denken. Die
chen waren so sehr durch ihre streng prosodisch und rhyth-
ch ausgebildete Metrik in der gesungenen Poesie an einen
mässig-sicher gehaltenen Gang der Verse gewöhnt und ihr
thmisches Gefühl so gefestigt, dass die Freiheiten des logaö-
hen Bildungsprincips dasselbe nicht in das Wanken bringen
nten, im Gegentheil zeigen gerade diese Freiheiten, wie stark
streng dieses Gefühl gewesen ist, das sie mit Leichtigkeit
rwand. Mit der Entwickelung und Anwendung der Logaöden
der gesungenen Poesie ist ein streng taktmässiges Ver-
ren sicher verbürgt. Gesungene Poesie hält sich strenger im
te als deklamirte; in jener herrscht der ῥυθμός, diese erscheint
als ῥυθμοειδής mit bestimmter Arsiszahl. Der Singende
t jede Silbe in einem messbaren Tone von gleicher oder
schiedener, stets geordneter und sicher erkennbaren Zeitdauer
und der Tonzusammenhang ist in fast unmerklichen Ueber-
gen von Silbe zu Silbe, von Wort zu Wort bis zum Schlusse
Verses oder bis zu einer bestimmt geregelten Pause er-
nbar. Der Deklamirende (Sprechende) macht zwar auch Unter-
iede zwischen langen und kurzen Silben, aber ohne bestimmte
ssbare Regelung und mit meist arbiträren, durch die gram-
tische Structur veranlassten Pausen von unbestimmter Zeit-
uer; der Sinn des Satzes und der Nachdruck, welchen der
klamirende auf den Gedanken oder einzelne, bedeutungsvolle
örter legt, bestimmt meist die Kürze und Länge der Silben,
ne diesen Unterschied aufzuheben, die Intensität des Accentes
nd das Tempo, das in der Deklamation ein ungleiches ist.
ie Logaöden sind nicht ῥυθμοειδεῖς, sondern als gesungene
oesie im vollständigsten Sinne ῥυθμοί*).

Nachdem gezeigt worden ist, dass der charakteristische Typus
ler Logaöden zwar schon in der ältesten Metrik des griechischen

*) S. Westphal Aristox. v. Tar. S. 145 u. Allgem. Theor. d. M. § 1,
besonders auch Rhythm.³ § 8.

Volkslebens vorhanden war, aber in der gesungenen Poes
Litteratur gesetzmässig gestaltet und einem festen Takte
worfen wurde, bleibt uns die Frage zu beantworten, wie w
Logaöden gegenüber den reinen Daktylen und Trochäen
fassen haben. Sind die Logaöden nur eine mechanische Mis
der Füsse am Schlusse der metrischen Entwickelung,
Schöpferkraft schon erschöpft war? Gewiss nicht. Al
Stesichorus, Ibykus, die Lesbier und Anakreon, Pindar
Aeschylus stehen offenbar in steigender, nicht in fallender
wickelung. Oder ist jene Vereinigung Sache der Bequemlic
um das spröde sprachliche Material leichter in die rhythr
Form zu giessen? Auch dies nicht. Mit Leichtigkeit dri
sich die Dichter in den strengen Metren des isischen und
sischen Rhythmengeschlechtes ohne allen Zwang aus, j
Bildung der Logaöden kann sogar schwieriger erscheinen a
Versifikation in jenen strengen Metren. Der Grund ist e
derer, er beruht in dem ungemein feinen Gefühle der Gri
für rhythmische Formen, das die moderne Zeit nicht in
Maasse wie die klassische Zeit der Griechen besitzt, und i
Wirkung der verschiedenen rhythmischen Formen auf das
tische Gemüth*). Der Fortschritt in der rhythmischen
hat die uralten Formen des Volkslebens wiedergeboren im
einer neuen Kunst, sie sind nicht mehr die alten Volksv
mit regelloser Thesenzahl, sondern der Culminationsp
der höchste Triumph der rhythmischen Kunst, i
sich die grösstmögliche Freiheit mit der strengsten Zucht
einigt. Eine Analogie haben wir an dem Gebrauche der F
in der Malerei; zuerst stehen die Grundfarben schrill und s
neben einander, dann werden die harten Töne gebrochen
sänftigt und ineinander übergeführt, sodass sich eine neue Fa
welt von erstaunlichem Reichthum erschliesst. Das Verhä
der Daktylen zu den Trochäen in den Logaöden ist nicht
so aufzufassen, dass die Form des Daktylus gegenüber
Trochäus nicht gefühlt worden wäre, weil der erstere
gleiche Zeitdauer dem zweiten gleich gemacht worden, das
dem griechischen Gefühle die Empfindung für die Verschi
heit der Füsse in Folge der taktmässigen Ausgleichung abh
gekommen wäre. Der Daktylus wurde als verschiedene r

*) Es ist dies auch von modernen Musikern anerkannt. S. Sokol
in Ambros, Gesch. d. Musik [3] I, 47.

:he Figur gegenüber dem Trochäus sehr wohl gefühlt und
› trotzdem, dass Taktgleichheit in der gesungenen Poesie
schte, von dem Trochäus verschieden, gerade aber der Wechsel
rhythmischen Figuren innerhalb des streng festgehaltenen
:es, die Freiheit und der Individualismus innerhalb des un-
rüchlichen Gesetzes, die geschmeidige Beweglichkeit und
reizvoll anmuthige Spiel der Formen hatte etwas Anre-
les und Ermunterndes, wir dürfen wohl sagen, fein Pikantes
den rhythmischen Sinn etwa wie in der modernen Musik
Reichthum an Harmonieen, die wie eine Genienwelt von
en die einfache Melodie umschweben, und an den Klangfarben
verschiedenen Instrumente. Die maassvolle, nach bestimmten
:tzen temperirte Mischung von Trochäen und Daktylen, von
:n die letzteren den ersteren an Zeitdauer gleichgestellt wer-
, wurde von den Alten, kurz gesagt, als eine Schönheit
funden, wie Dion. de comp. c. 17 die kyklischen Daktylen
Anapäste mit irrationaler Arsis sehr energisch als beson-
s schön bezeichnet: *πλὴν ἀμφότεροί γε τῶν πάνυ καλῶν
ιυθμοί*, ein Urtheil, das von den Rhythmikern stammt, wie
vorausgehende Satz beweist. Nicht sprachliche Nothdurft,
it lässige Bequemlichkeit, welcher das Joch der Taktgleich-
gewaltsam aufgedrungen wird, haben die Ausbildung der
aöden in der litterarischen Poesie herbeigeführt und ihnen
:n so breiten Raum verstattet, sondern der Schönheitssinn
Griechen für den Rhythmus, speciell das Gefühl für die
:iheit innerhalb der Einheit. In den Logaöden ist
ht der gleichmässig in einer und derselben Fussform
ttreibende Wellenschlag des isischen oder diplasi-
ıen Rhythmengeschlechtes, die Wellen kräuseln sich
d sind mannichfacher, aber sie gehen doch denselben
ɡelmässig-sicheren Gang wie der einfache diplasische
ıythmus. Wir haben hierfür eine gewisse Analogie in
: an sich für den Taktumfang gleichgültigen Auflösung der
sen und in der Zusammenziehung der Thesen, die öfters
ederholt z. B. in den Dochmien, Päonen und Anapästen von
ossem ethischen Effekte und unläugbar als ein rhythmisches
unstmittel in Anwendung gebracht, unserer Poesie aber völlig
emd ist. Auch dies beruht auf der grösseren Feinheit des
hythmischen Gefühles der Griechen. Da das Tempo bei den
Griechen abgesehen von einzelnen Theilen der Komödie durch-

gehends langsamer als bei uns war und da streng taktirt wu
nicht allein nach den einzelnen Füssen, sondern, wie wi
nehmen dürfen, auch nach den Reihen, so trat die Verschi
heit der rhythmischen Figuren in den logaödischen Reihen
nehmbar und bestimmt hervor. Als **Ethos der Logaöd**
werden wir im Allgemeinen wechselvolle, individuell-frei
weglichkeit, Anmuth und Grazie, bei häufiger Anwendun
Choriamben auch ungestüme Heftigkeit und Leidenschaftli
bezeichnen. Das Ethos keines Metrums ist aber so mannich
Modifikationen je nach dem Vorwalten der Daktylen oder
chäen, langer oder kurzer Reihen, der zugemischten a
metrischen Reihen, der Anwendung der Synkope, Anakrusis u
fähig wie das der Logaöden, die in ihren verschiedenen Co
sitionsweisen wissenschaftlich richtig zu verstehen und ästh
mitzuempfinden der Culminationspunkt des Verständnisse
griechischen Metrik ist. Gerade aber der kaleidoskopische Fo
wechsel in den Logaöden und ihre reizvolle Elasticität
durch feine rhythmische Modificationen fast allen poeti
Stimmungen gerecht zu werden vermochte, barg eine Gefa
sich. Bei den Lesbiern, Stesichorus, Pindar und Aeschyl
steht noch der engste Zusammenhang zwischen der poeti
Grundstimmung des Inhaltes und dem logaödischen Formen
auch Sophokles versteht sie häufig mit bewunderungswü
Feinheit zu temperiren, hat sie aber öfters schon als ein
ventionelles Universalmaass behandelt ohne die Prägnanz

*) S. Griech. Rhythm.[3], S. 102. Selbst Cicero de orat. 3, § 19
noch: At in his (arte numerorum ac modorum) si paullum modo off
est, ut aut contractione brevius fieret aut productione longius, theatr
reclamant.

**) Die Stellen der Grammatiker über das Wort λογαοιδικὸν u
ethischen Charakter der Logaöden in dem engeren Sinne, welch
Alten diesem Worte beilegen, hat Amsel, de vi atque indole rhyth
S. 111 gesammelt. Wie gewöhnlich in der metrischen Tradition
später Zeit (Terent. Maur., Mart. Capella, Schol. Hephaest., Choerob. Exe
ist Wahres und Falsches stark gemischt. Das annähernd Wahre ge
gefähr darauf hinaus, dass die Logaöden behende, spielend, zart und g
auch lasciv und petulant sein können; doch erschliessen die Gramm
dieses Ethos offenbar mehr aus dem symposisch-erotischen, bisweile
lasciven Inhalte der Lesbier, Komiker und Alexandriner als aus de
trischen Formen, die sie in äusserlicher Weise ohne Rücksicht a
Rhythmus in einzelne Füsse jämmerlich zerstücken. Niemand abe
heutzutage die Logaöden für ἄμετροι und ἀῤῥυθμοι halten.

Drastik wie sie in den trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos, den Ionici und Daktylo-Epitriten hervortritt. Als conventionelles Universalmaass beginnen sie die Lyrik und Tragödie zu überfluthen und werden besonders bei Euripides, obwohl auch dieser seine Eigenthümlichkeiten hat, nicht selten zu einem farblos-neutralen, leicht und frei dahin schwebenden Metrum modern-eleganten Stiles, in welchem innerhalb der gewöhnlichsten Formen Alles und Jedes zum Ausdrucke gelangt und der ethische Charakter sich nur noch in der allgemeinsten Weise ausspricht.

Wir treffen die Logaöden zuerst in der chorischen Lyrik des Alkman an, der sie jedenfalls schon von seinen Vorgängern überkommen und wahrscheinlich nur in der strophischen Composition Fortschritte gemacht hat. Von da an hat kein anderes griechisches Metrum eine so reiche Entwickelung und einen so mannichfaltigen Gebrauch, vor Allem auch eine so individuelle Durchbildung zu den verschiedensten Stilarten aufzuweisen. Unabhängig von Alkman finden wir die Logaöden sodann in der lesbischen Lyrik und bei Anakreon zwar nicht zu sehr kunstreichen, aber in ihrer maassvoll-einfachen Schönheit für einen bedeutsamen Stimmungs- und Gedankenkreis mustergültigen Formen streng gesetzmässig ausgestaltet, die in die lateinische und moderne Poesie übergingen; auch in der etwa gleichzeitigen Lyrik des Stesichorus machen sie sich, wenn auch erst in untergeordneter Weise, als weiches und graziöses Maass für Erotik geltend. Wir haben allen Grund zu glauben, dass sich die Logaöden an verschiedenen Orten theils gleichzeitig, theils bald nacheinander entwickelten; sie erobern allmälig ein immer grösseres Gebiet, nicht bloss das der subjektiven sondern auch das der chorischen Lyrik und des Dramas, besonders das der Tragödie, in welcher sie nach Aeschylus fast unbeschränkt dominiren; zugleich sind die Logaöden dasjenige Metrum, in welchem mehr als in jedem anderen bestimmte, zu festen Typen krystallisirte Stilarten je nach der poetischen Gattung und der Individualität der Dichter hervortreten. Zunächst nehmen wir eine Verästung in der chorischen Lyrik wahr: im Anschluss an das archaische κατὰ δάκτυλον εἶδος (nicht unmittelbar aus ihm) entwickelt sich der eigenthümliche Logaödenstil des Ibykus und Simonides, der durch den vorwiegenden Gebrauch von logaödischen Reihen mit mehreren Daktylen und durch den sehr häufigen Gebrauch von

längeren daktylischen und akatalektischen Reihen charakte
ist, im Anschluss an trochäische Strophen der eigenthüm
Logaödenstil des Pindar mit kürzeren, meist monodaktylis
und katalektischen Reihen unter Bevorzugung der iambis
und trochäischen Reihen als alloiometrischer. Die Kon
schliesst sich in der Bildung der Logaöden an die subje
Lyrik an und geht nur in leichten, aber freien Strophenbildu
über sie hinaus. Die Tragödie entfernt sich fast gleichweit
der subjektiven wie von der chorischen Lyrik und schlägt
eigenthümlichen Bahnen ein, jedoch so, dass sich nicht etwa
logaödischer Collektiv- oder Universalstil bildet, dessen sich
Tragiker gleichmässig bedienten, sondern dass ein jeder der
Tragiker unverkennbar individuelle, aber typisch zu beson
Stilarten consolidirte Eigenthümlichkeiten entwickelt, die je
allmälig weniger bei Sophokles als bei Euripides oft eine
differenten Behandlung Platz machen.

Die hier zuletzt angedeuteten Thatsachen lassen es als e
Selbstverständliches erscheinen, dass die Dichter der l
klassischen Zeit bei dem Gebrauche der Logaöden nicht s
ganz bestimmten, oft individuellen Normen folgten, sondern
sie auch ein sicheres künstlerisches Bewusstsein von d
Normen hatten, dass mithin der Praxis eine Theorie und T
nologie zur Seite stand. Es ist sehr zu bedauern, dass sich
dieser Theorie und Terminologie der klassischen Zeit in de
uns gekommenen Tradition der Metriker nur wenig erhalten
Der uns dem Namen nach unbekannte Grammatiker
alexandrinischen Zeit, der den Beruf in sich fühlte, fü
grammatische und kritische Behandlung der überlieferten Di
texte zum Theil aus älterer Tradition, zum ungleich grös
Theile aber aus den Dichtertexten selbst ein von der Rück
auf Rhythmus und Melodie unabhängiges System der Metra
zustellen, hat gerade für die aus gemischten Dakt
Trochäen bestehenden Metra die principielle Einhe
den verschiedenen Bildungsformen nicht zu entde
vermocht*). Die Aufstellung seines metrischen Systems

*) Des Zusammenhanges wegen müssen hier die Ergebnisse der 'A
Theor. d. Metrik' rekapitulirt werden, ehe die Theorie des Heph
über die Theorie der ἀσυνάρτητα μικτὰ und die πολυσχημάτιστα μ
örtert werden kann. Ueber die beiden letzteren s. jetzt die ausfüh
Darlegung von Westphal, Allgem. Theor. d. Metrik § 40—47.

ı die Zeit, wo in den litterarischen Kreisen des Alexandrinischen
ebens der neuen poetischen Gattung der sogenannten *ἰωνικοὶ*
όγοι besondere Aufmerksamkeit zugewandt wurde. Der Rhyth-
ıus, in welchem sich die *ἰωνικοὶ λόγοι* bewegten, hatte in der
lassischen Zeit den Namen des *βακχεῖος*, jetzt aber nannte man
hn nach dem **ionischen** Dialekte der viel cultivirten poetischen
Gattung *πούς ἰωνικὸς* und unterschied einen *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*
ınd *ἀπ' ἐλάσσονος*, je nachdem der Takt mit einer Doppellänge
oder einer Doppelkürze begann. Man brauchte in der That
inen neuen Namen, denn gerade die in den *ἰωνικοὶ λόγοι* herr-
chende Taktform (der *ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος*) war in der Poesie
ler klassischen Zeit ungebräuchlich. Hätte nur unser Metriker
len neuen Namen in seinen richtigen Schranken gehalten und
ıicht auch auf Metra ausgedehnt, deren Rhythmus ein durchaus
ınderer ist!

Die Elemente der aus Daktylen und Trochäen oder Ana-
ästen und Iamben gemischten Reihen weiss nämlich unser
Metriker da **richtig** von einander zu sondern, wo **in ein und
derselben Reihe zwei oder mehrere Daktylen oder Ana-
pästen unmittelbar auf einander folgen:**

—́ ⏑, —́ ⏑ ⏑, —́ ⏑ ⏑, —́ ⏑ *δακτυλικὸν αἰολικόν*,
—́ ⏑ ⏑, —́ ⏑ ⏑, —́ ⏑, —́ ⏑ *δακτυλικὸν λογαοιδικὸν πρὸς δυοῖν*,
⏑ ⏑ —́, ⏑ ⏑ —́, ⏑ ⏑ —́, ⏑ —́, ⏑ *ἀναπαιστικὸν λογαοιδικὸν πρὸς τρισίν.*

Er ist sich auch des Unterschiedes der so gebildeten *μικτὰ* von
len analog erscheinenden *ἐπισύνθετα* bewusst, denn nach der
ıuf sein System zurückgehenden Theorie Hephästions ist

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ oder —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑

in *μικτὸν ὁμοιοειδές*, dagegen das Metron

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑

in *ἐπισύνθετον*, — dort findet die Combination der daktylischen
ınd trochäischen Füsse innerhalb einer und derselben Reihe
Tetrapodie oder Pentapodie) statt, hier aber besteht das Metron
us zwei Kola, von denen jedes ein *καθαρὸν* oder *μονοειδὲς* ist
daktylische Tetrapodie und trochäische Tripodie).

Kommt aber in einem Kolon **nur Ein Daktylus unter
Trochäen oder Ein Anapäst unter Iamben vor**, so nennt
r dies nicht, wie es nach der obigen Nomenclatur zu erwarten
sein würde, *δακτυλικὸν λογαοιδικὸν πρὸς ἑνὶ* oder *ἀναπαιστικὸν
λογαοιδικὸν πρὸς ἑνί*, sondern verbindet **gegen** den Rhythmus

den Daktylus oder Anapäst in der Weise mit den vorausgehenden oder nachfolgenden Silben, dass sich ein ποὺς ἰωνικὸς ergibt, wobei mit einer nicht zu rechtfertigenden Willkür ebenso die Verbindung ⏑ – – ⏑ ⏑ als eine Nebenform des ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος – – ⏑ ⏑, wie die Verbindung ⏑ ⏑ – – ⏑ als eine Nebenform des ἀπ' ἐλάσσονος statuirt wird, — der rhythmische Ictus bleibt dabei ganz unbeachtet:

⏑ –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος μικτόν

–́ –, –́ ⏑ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑, –́ ⏑ ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτόν

⏑ –́, – –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος

⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́, ⏑ –́. ἐπιωνικὸν ἀπὸ μείζονος.

Wo sich kein ἰωνικὸς ergeben will, da wird zum χοριαμβος gegriffen:

–́ ⏑ ⏑, –́ –, –́ ⏑, –́ ⏑ χοριαμβικὸν μικτόν

–́ – ⏑, – ⏑, – ⏑ ⏑, – ⏑ ἐπιχοριαμβικὸν μικτόν.

Diese Terminologie verblieb der Kaiserzeit mit Ausnahme des ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτόν. Varro ist noch ein Vertreter dieser Messung, Cäsius Bassus aber lässt auch hier die choriambische Silbensonderung eintreten

– – – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ choriambicum cum excremento,

indem er die beiden ersten Silben als ein *excrementum* absondert. Die Gliederung zu einem ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτὸν war aus dem Grunde unbequem, weil die drei ersten Silben keineswegs immer einen Molossus bilden, sondern bisweilen auch einen Päon oder gar einen Anapäst. Aber auch die choriambische Gliederung fanden Einige für diese Art des μικτὸν unbequem, weil sie der sonst in allen diesen μικτὰ herrschenden Eintheilung nach viersilbigen πόδες zuwider ist. Daher brachte denn ein unbekannter Metriker, welchem schon Dionys. Hal. und später Heliodor folgten (vgl. Amsel l. c. p. 36) die Neuerung auf, jenes ἰωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος μικτὸν als ἀντισπαστικὸν μικτὸν zu fassen:

⏑ – – ⏑, ⏑ –, – ⏑, – ⏑, – – ⏑ ἀντισπαστικὸν μικτόν.

In dieser Umgestaltung finden wir die Theorie bei Hephästion: an der viersilbigen Messung wurde festgehalten, auch von denjenigen, welche davon reden, dass ein viersilbiger ποὺς immer

in zusammengesetzter sei und dass man, um die Grundelemente
er Bildung anzugeben, den „zusammengesetzten“ Ionicus, Chor-
ımb, Antispast in zwei „unzusammengesetzte einfache“ πόδες
rlegen müsste. Freilich kommt bei lateinischen Metrikern, ins-
esondere bei denjenigen, welche die Metra des Horaz beschreiben,
uch hin und wieder die in der That dem wahren Rhythmus
ntsprechende Zerlegung in Trochäen und einen Daktylus vor,
ber der Gedanke, dass den Lateinern bei dieser Messung irgend
ine alte Tradition zu Grunde läge, muss um deswillen aufge-
eben werden, weil sie auch das ionische ἀνακλώμενον

⏑ ⏑ –́ ⏑ — ⏑ — —

n einen Anapäst und in Iamben zerlegen, — ein roher Empi-
ismus, dem gegenüber Hephästion noch die richtige Tradition
estgehalten hat.

Die alexandrinisch-heliodoreische Nomenclatur, ionisch, epio-
isch, choriambisch, epichoriambisch, antispastisch, wurde bis
uf G. Hermann festgehalten, welcher der Bezeichnung der in
ede stehenden Reihen als ionischer, epionischer, antispastischer
in Ende machte und auf sie alle die „choriambische“ Messung
usdehnte. Apel und Böckh erkannten mit Recht, dass die
Eintheilung nach choriambischen Silbengruppen um nichts besser
ei als die nach Ionici und Antispasten und dass man alle diese
ormen als logaödische Reihen d. h. als zusammengesetzt aus
Daktylen und Trochäen, bez. Anapästen und Iamben zu fassen
abe. Diese Auffassung ist die allein richtige und der histo-
ischen Entwickelung entsprechende.

Noch auf folgende Punkte der metrischen Tradition ist hier
ufmerksam zu machen:

1. Jedes daktylo-trochäische μικτὸν ist nach der Classifica-
ion der Alten entweder ein ὁμοιοειδὲς oder ἀντιπαθές; für
μοιοειδὲς sagt man auch κατὰ συμπάθειαν μικτόν, für ἀντιπαθὲς
uch κατ' ἀντιπάθειαν μικτόν*). Ein μικτὸν der ersten Klasse
st ein solches, in welchem Anapäste mit Iamben, oder Daktylen
nit Trochäen, oder ein Choriambus oder Antispast mit Diiamben,
der ein Ionicus mit Ditrochäen gemischt sind. Wo dagegen
lie Alten ein Kolon oder ein Metron aus anderen Bestandtheilen
gemischt sein lassen, z. B. aus Ionicus mit Diiambus, aus Anti-
spast oder Choriambus mit Ditrochäus, da gehört es in die

*) S. Griech. Rhythm.[3], § 21 u. ff.

zweite Klasse. Zu den *κατ' ἀντιπάθειαν μικτὰ* gehören also diejenigen, welche mit der Vorsatzsilbe „*ἐπι*“ bezeichnet werden: *ἐπιχοριαμβικά*, *ἐπιωνικὰ ἀπὸ μείζονος*, *ἐπιωνικὰ ἀπ' ἐλάσσονος*.

2. Sowohl die *ὁμοιοειδῆ* wie die *κατ' ἀντιπάθειαν μικτὰ* können, wie die Alten überliefern, **asynartetisch** (d. h. mit Synkope) **gebildet** sein. Von den *ὁμοιοειδῆ* sagt schol. Heph. p. 202, sie seien asynartetisch, „*οἷον ὅταν τὰ ἰαμβικὰ μὴ τέλεια ὄντα ἢ χοριαμβικοῖς ἢ ἀντισπαστικοῖς ἐπιφέρηται ἢ τροχαϊκὰ ἰωνικοῖς ἢ ἐναλλάξ.*“ Mit diesen Worten werden die aus *κῶλα ὁμοιοειδῆ* gebildeten Asynarteta Hephästions bezeichnet, nämlich das dikatalektische Antispastikon Heph. p. 56

(a) *ἄνδρες πρόσσχετε τὸν νοῦν | ἐξευρήματι καινῷ*

und das in gleicher Weise formirte Choriambikon p. 57

(b) *ὄλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν | δὴ γάμος ὡς ἄραο*

Hephästion bemerkt ausdrücklich, dass die beiden Kola des Metrons katalektisch seien, das ganze Metron also dikatalektisch ist; dies kommt damit genau überein, dass der Scholiast sagt, die auf den Antispast oder den Choriambus folgenden *ἰαμβικὰ* (d. i. der Diiambus) seien nicht vollständig (*μὴ τέλεια ὄντα*). Wären die *ἰαμβικὰ* vollständig oder, was dasselbe ist, die einzelnen Dimetra katalektisch, dann lägen folgende Metra vor: das antispastische Priapeion

(c) *ἠρίστησα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς*

und das Choriambikon

(d) *ἐκ ποταμοῦ 'πανέρχομαι πάντα φέρουσα λαμπρά*

welche beide zu den **Nicht-Asynarteten** gehören, vgl. Heph. p. 34. 31. Dies ist die Theorie Hephästions, die ein unmittelbares Ergebniss der von ihm adoptirten viersilbigen Eintheilung der *μικτὰ* ist. Denn bei der dem wirklichen Rhythmus entsprechenden daktylo-trochäischen Messung hat sowohl *c* wie *d* im Inlaut eine Katalexis

(c)

(d)

jedes von ihnen hat zum ersten Kolon einen katalektischen daktylo-trochäischen Dimeter und gehört daher der Hephästioneischen

Auffassung zuwider gerade in die Klasse der *ἀσυνάρτητα*, während die von ihm unter die *ἀσυνάρτητα* gerechneten Metra *a* und *b* nur dann hierher gehören, wenn sie dem Rhythmus nach brachykatalektische Dimetra enthalten

(a) ‿́ ‿̄, ‿́ ◡ ◡, ‿́ ‿̄ ∧ ‿́ ◡ ‿́ ◡ ◡ ‿́ ‿̄ ∧
(b) ‿́ ◡ ◡, ‿́ ◡, ‿́ ◡ ∧ ‿́ ◡ ◡, ‿́ ◡, ‿́ ‿̄ ∧

gleich dem von Hephästion an derselben Stelle p. 56 angeführten dikatalektischen Trochaikon:

‿́ ◡, ‿́ ◡, ‿́ — ‿́ ◡ ‿́ ◡ ‿́ —
δεῦρο δηὖτε Μοῖσαι | χρύσεον λιποῖσαι,

nicht aber, wenn sie dem Rhythmus nach aus zwei vollständigen Tripodieen bestehen

(a) ‿́ ◡, ‿́ ◡ ◡, ‿́ ◡ | ‿́ ◡ ‿́ ◡ ◡ ‿́ ◡
(b) ‿́ ◡ ◡, ‿́ ◡, ‿́ ◡ | ‿́ ◡ ◡ ‿́ ◡ ‿́ ◡,

denn in dem letzteren Falle sind sie in Wahrheit synartetisch gebildet.

Verbindungen eines gemischten Choriambikons oder Trochaikons gehören nach schol. Heph. 202 nicht in die Klasse der *ὁμοιοειδῆ*, sondern der *ἀντιπαθῆ*. Hephästion selber führt als Beispiel dieser Art und zwar unter der Klasse der Asynarteten ein Anakreonteisches Choriambikon an, das sog. Kratineion p. 55, vgl. p. 59:

(e) *τὸν μυροποιὸν ἠρόμην, | Στράττιν εἰ κομήσει.*
— ◡ ◡ —, ◡ — ◡ —, — ◡ — ◡ — ‿̄

(f) *Εὔιε κισσοχαῖτ' ἄναξ, | χαῖρ', ἔφασκ' Ἐκφαντίδης*
— ◡ ◡ —, ◡ — ◡ —, — ◡ — ‿̄, — ◡ —.

Das erste Kolon ist zwar als die Verbindung eines Choriambus mit einem Diiambus ein *κῶλον ὁμοιοειδές*, aber insofern im zweiten Kolon Trochäen folgen, ist das ganze Metron ein *ἀντιπαθές*. Der auf den Choriamb folgende Diiambus ist vollständig, beide *πόδες* bilden zusammen ein *δίμετρον ἀκατάληκτον*; aber da auf den Diiambus im zweiten Kolon Trochäen folgen, so ist das ganze Metron ein *ἀσυνάρτητον* gleich dem entsprechenden iambisch-trochäischen *καθαρὸν* oder *μονοειδές*:

τὸν μυροποιὸν ἠρόμην | Στράττιν εἰ κομήσει.
vgl. *Ἑῷος ἡνίχ' ἱππότας | ἐξέλαμψεν ἀστήρ* Heph. p. 54.
Εὔιε κισσοχαῖτ' ἄναξ, | χαῖρ', ἔφασκ' Ἐκφαντίδης.
vgl. *Δήμητρος ἁγνῆς καὶ Κόρης | τὴν πανήγυριν σέβων.*

Hier ist in der That asynartetische Bildung (Synkope) vorhanden (es fehlt in der Mitte eine Thesissilbe).

Die alte Kategorie der *μέτρα ἀσυνάρτητα* bringt das He
stioneische System also für alle bis jetzt zur Sprache gekomm
Metra zur Anwendung, für die *καθαρά* oder *μονοειδῆ*, fü
ἐπισύνθετα und für die *μικτά*. Aber nur für die *καθαρὰ* (μ
ειδῆ) wird der alte rhythmische Begriff der *ἀσυνάρτητα* du
weg richtig zur Anwendung gebracht, die *ἐπισύνθετα* erl
Hephästion, weil die meisten von ihnen asynartetisch geb
werden, sammt und sonders für asynartetische Metra, von
μικτὰ hält er umgekehrt manche *ὁμοιοειδῆ* nicht für *ἀσυ*
τητα, welche in Wahrheit *ἀσυνάρτητα* sind, weil die viersil
Messung den Begriff der Katalexis und Akatalexis vielfach
schoben hat. Der letztere Irrthum ist demjenigen Alexand
beizumessen, welcher die vierzeitige Messung der *μικτὰ* ei
führt hat, der Irrthum in Beziehung auf die *ἐπισύνθετα*
vielleicht dem Hephästion oder dem Heliodor persönlich
Last zu legen.

3. Ausser der Kategorie der asynartetischen finden wi
Hephästion auch noch die der polyschematistischen Bild
auf die *μέτρα μικτὰ* angewandt. Ein daktylisches Metrum e
bei stichischer oder antistrophischer Repetition verschiedene S
mata (d. i. Silbenschemata) durch die Contraction, ein anapästi
zugleich durch Contraction und Auflösung, ein iambisches
trochäisches einerseits durch Auflösung, andererseits durch
Annahme eines irrationalen Spondeus anstatt des an ge
Stelle stehenden Iambus und des an ungerader Stelle stehe
Trochäus. Alle diese ein verschiedenes Schema hervorrufe
Freiheiten kommen auch in den *μέτρα μικτὰ* vor, ausser
aber noch mehrere andere, und deshalb kann ein und das
κῶλον oder *μέτρον μικτὸν* den übrigen Metren gegenüber
πολυσχημάτιστον sein, d. h. bei stichischer oder antistrophi
Repetition eine Menge (*πλῆθος*) von metrischen Schemata
nehmen oder mit anderen Worten eines vielförmigen Sch
fähig sein. Nicht alle gemischten Verse lassen eine in di
Sinne vielförmige Gestalt zu, z. B. nicht die Verse der alcäi
oder sapphischen Strophe bei den lesbischen Dichtern. D
behandelt Hephästion die als *πολυσχημάτιστα* auftretenden μ
μικτὰ als Anhang zu cap. 16. Er thut dies auch nament
um deswillen, weil er meint, es läge kein rechter Grund
diese vielförmige Bildungsfreiheit vor, sie beruhe vielmehr
Willkür der Dichter, p. 57: *Πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται*,

κατ' ἐπιλογισμὸν μὲν οὐδένα πλῆθος ἐπιδέχεται σχημάτων, κατὰ προαίρεσιν δὲ ἄλλως τῶν χρησαμένων ποιητῶν. Zu betonen aber ist, dass die sämmtlichen von Hephästion als πολυσχημάτιστα aufgeführten Verse in die Klasse der μέτρα μικτὰ gehören. Im Ganzen besteht die polyschematische Bildungsfreiheit nach Hephästion und seinem Scholiasten in zweierlei, einerseits in der über das bei den Iamben und Trochäen bestehende Gesetz hinausgehenden freien Anwendung des (irrationalen) Spondeus, andererseits in der συλλαβὴ ὑπερτιθεμένη, d. i. der Umstellung einer Silbe hinter die vorhergehende oder nachfolgende.

a. Der durch den illegitimen Spondeus bewirkte Polyschematismus. Die Iamben können auch an den ἄρτιοι χῶραι eines μέτρον μικτόν, die Trochäen auch an den περιτταὶ χῶραι mit Spondeen vertauscht werden. Findet diese Vertauschung statt, so ist das μικτὸν ein μέτρον πολυσχημάτιστον. Dies ist ein „παρὰ τάξιν“ παραλαμβανόμενος σπονδεῖος, ein „ordnungswidriger“ Spondeus, der dem Gesetze der iambischen und trochäischen Metra zuwider ist. Der legitime Spondeus kommt immer am Anfange (der iambischen) oder am Ende (der trochäischen Syzygie, βάσις) vor, der „ordnungswidrige“ erscheint in der Mitte der Syzygie — ◡ — ◡ oder ◡ — ◡ —. Von μέτρα μικτὰ dieser Form heisst es bei Hephästion und seinen Scholiasten, Heph. p. 55, 15: πολυσχημάτιστον δὲ αὐτὸ πεποιήκασιν οἱ κωμικοί, τοὺς γὰρ σπονδείους τοὺς ἐμπίπτοντας ἐν τοῖς ἰαμβικοῖς καὶ τοῖς τροχαϊκοῖς παρὰ τάξιν παραλαμβάνουσιν ἐν ταῖς μέσαις συζυγίαις, τῇ τε τροχαϊκῇ καὶ τῇ ἰαμβικῇ. Schol. Heph. p. 215, 8: ἐν ταῖς ἰαμβικαῖς τοίνυν καὶ τροχαϊκαῖς (sc. βάσεσι) παρὰ τάξιν τιθέντες τοὺς σπονδείους πολυσχημάτιστον αὐτὸ ποιοῦσιν. 215, 23: ἐν ταῖς ἰαμβικαῖς καὶ ταῖς τροχαϊκαῖς παρὰ τάξιν ὁ σπονδεῖος ἐποίησε τεθεὶς τὸ πολυσχημάτιστον. — Schol. Heph. 211, 24: πολυσχημάτιστα δὲ καλεῖται, ὅταν παρὰ τοὺς ὡρισμένους τόπους τιθῶνται οἱ πόδες, οἷον αἱ ἄρτιοι τοῦ ἰαμβ(ικ)οῦ δέχωνται σπονδεῖον. Heph. 58, 18: πολυσχημάτιστον…, μάλιστα δ' ἐν αὐτῷ ἀταξία πολλή, ἡ τοὺς σπονδείους ἐπὶ ἀρτίους χώρας ἔχουσα τῶν ἰαμβικῶν συζυγιῶν. — Heph. 59, 2: πολυσχημάτιστον…, ἐν ᾧ τὰς τροχαϊκὰς παρὰ τάξιν ποιοῦσι δέχεσθαι τὸς σπονδεῖον. — Der „παρὰ τάξιν“ angenommene Spondeus wird in diesen Stellen nicht bloss dem in der Mitte des mit einem Antispast oder Choriamb in ein und demselben Kolon verbundenen Diiambus und des mit einem Ionicus a maiore oder a minore in derselben

Weise verbundenen Ditrochäus vindicirt, z. B. – ◡ ◡ –, ◡ – – oder ◡ – – – ◡, ◡ – ◡̄ ◡ ◡ – ◡̄ –, ◡ ◡ – –, sondern auch einem rein trochäischen (nicht gemischten) Kolon, welches mit einem *κῶλον μικτὸν* zu einem Verse zusammengeschlossen ist, z. B. ◡ ◡ –, ◡ ◡ | – ◡̄ – ◡, – ◡ – –.

b. Der durch Silben-Hyperthesis bewirkte Polyschematismus. Hephästion sagt in dem Capitel von den Polyschematisten p. 58, 3, dass einige Dichter auch das *κῶλον Γλυκώνειον*

a. – ◡ ◡, ◡ ◡ (*ἀντισπαστικὸν μικτόν*)

in der Weise als *πολυσχημάτιστον* gebildet hätten, dass sie dasselbe in

b. ◡ ◡, ◡ ◡ (*ἐπιχοριαμβικὸν μικτόν*)

verwandelten. Aus den von Hephaestion angeführten Beispielen geht zwar nicht hervor, dass diese beiden Formen bei stichischer oder antistrophischer Repetition mit einander vertauscht wurden: seine Worte scheinen weiter nichts zu besagen, als dass die beiden verwandten Formen *a* und *b* (*a* mit dem Daktylus an zweiter, *b* mit den Daktylus an dritter Stelle) den gemeinsamen Namen *Γλυκώνειον* führten und dass die Metriker die am frühesten und häufigsten vorkommende Art des Glykoneions (die antispastische *a*) als die normale, die andere (die epichoriambische Form *b*) als die polyschematische angesehen hätten. Aber es lässt sich eine antistrophische Responsion beider Reihen in der That bei den Tragikern nachweisen, z. B.:

Phil. 1124 *πόντος θινὸς ἐφήμενος* — Hel 1487 *ὦ πταναὶ δολιχαύχενες*
1147 *ἔθνη θηρῶν, οὓς ὅδ' ἔχει* — 1504 *ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων*

Jener Satz Hephästions, dass das antispastische Glykoneion eine polyschematistische Umwandlung in ein *δίμετρον ἐπιχοριαμβικὸν* erfahre, obwohl er an sich nicht völlig klar ist, deutet in Verbindung mit dieser Thatsache entschieden darauf hin, dass es eine Lehre der Metriker war, es werde der schliessende Diiambus des antispastischen Glykoneions bei antistrophischer oder stichischer Repetition mit dem Choriambus vertauscht und dass diese Vertauschung in derselben Weise zu den polyschematistischen Umformungen gehöre, wie die illegitime (*παρὰ τάξιν*) geschehende Vertauschung des Trochäus oder Iambus mit dem Spondeus. Auf einen solchen Satz der Metriker weisen nun auch mit Entschiedenheit die Scholien zu unserer Stelle des Hephästion: sie gewähren uns nämlich den in Hephästions Encheiridion selber nicht vorkommenden Terminus technicus für diese

schematistische Erscheinung „ὑπερτίθεσθαι τὴν συλλαβήν“, her von ihnen mit derselben Consequenz festgehalten ist, für den illegitimen Spondeus der Terminus technicus „παρὰ ‘“. Sie sagen p. 212, 24 von der Reihe — ◡ — ◡, ◡ — ◡ —: ρτιθεμένου γὰρ τοῦ τῆς μακρᾶς χρόνου ἐν τῇ ἰαμβικῇ βάσει; libb.: τῷ ἰαμβικῷ) γίνεται χοριαμβικὸν σχῆμα, d. h. rste Länge des Diiambus wird über die erste Kürze desselben ponirt und dadurch entsteht aus dem Diiambus der Chorus. Ibid. 212, 26 ὁ γὰρ διίαμβος ὑπερθεὶς τὴν ἐν τῇ πρώτῃ βάσει; libb.: δευτέρᾳ) συλλαβὴν μακρὰν ποιεῖ τὸ χοριαμβικόν. 213, 23 ὑπερ(τι)θ(εμ)έν(ης) [libb. ὕπερθεν] τῆς ἐν τῇ ικῇ μακρᾶς εἰς τὸ χοριαμβικὸν σχῆμα*).

§ 49.

Bildungsgesetze und Rhythmus der μέτρα μικτά.

I. Primäre Form der Reihen.

Tetrapodieen.

1. Die mit der Arsis beginnende Tetrapodie. Am igsten enthält sie nur Einen Daktylus, der gewöhnliche Aus- ist der katalektische:

a.	— ◡◡ — ◡ — ◡ — ◡	1stes Glykoneion akat.
	— ◡◡ — ◡ — ◡ —	1stes Glykoneion katal.
b.	— ◡ — ◡◡ — ◡ — ◡	2tes Glykoneion akat.
	— ◡ — ◡◡ — ◡ —	2tes Glykoneion katal.
c.	— ◡ — ◡ — ◡◡ — ◡	3tes Glykoneion akat.
	— ◡ — ◡ — ◡◡ —	3tes Glykoneion katal.

den katalektischen Formen ist wiederum diejenige am häufig- angewandt, welche den Daktylus an zweiter Stelle hat. führt bei den Metrikern den Namen Glykoneion (Glyconeus). haben oben die Stelle Hephästions besprochen, wo der ie Glykoneion auch auf die katalektische Reihe *c* (mit Dak- an dritter Stelle) ausgedehnt ist. Wir dürfen uns nach

*) Man ist seit G. Hermann gewohnt, in den „polyschematistischen“ n wie sonst so vielfach in der Tradition der Metriker eine nichts- de Nomenclatur zu sehen, und hat sie deshalb fast gänzlich unbe- t gelassen. Und doch ist diese Kategorie ebenso wie die der Dikata- Brachykatalexis u. s. w. wieder hervorzuziehen und weiter zu verfolgen. dies Hermann gethan, so wäre er seiner mit dem Terminus βάσις nommenen Begriffsänderung, die sich nun in der modernen Metrik bürgert hat, überhoben gewesen.

diesem Vorgange erlauben, denselben für alle drei katalekti-Reihen zu gebrauchen: erstes Glykoneion, zweites Glykoneion, drittes Glykoneion, je nachdem sich der Daktylus an er zweiter, dritter Stelle befindet. Für die entsprechenden ständigen (mit der Thesissilbe auslautenden) müssen wir der Nomenclatur erstes, zweites, drittes **akatalektisches** koneion bedienen (nicht hyperkatalektisch, denn die Reihe ja in der That keine hyperkatalektische, sondern akatalekti Tetrapodie).

Enthält die Tetrapodie zwei Daktylen, so hat sie eine beiden Formen:

d.	◡ ◡◡ ◡ ◡	daktyl.-logaöd. Tetrap. akat.
	◡◡ ◡◡	daktyl.-logaöd. Tetrap. katal
e.	◡◡ ◡◡ ◡	daktyl. äol. Tetrap. akat
	◡◡ ◡◡	daktyl. äol. Tetrap. katal.

Die Reihe *d* ist als **daktylisch-logaödische**, die Reihe *e* **daktylisch-äolische** Tetrapodie zu bezeichnen. Die erhat die beiden Daktylen am Anfange, die letztere in der M — Die Verbindung

◡◡ ◡ ◡◡ ◡,

in welcher zwei Daktylen durch einen Trochäus getrennt ist sehr selten und unsicher; wo sie vorkommt, wie Nem. scheint sie nicht eine einheitliche tetrapodische Reihe, son zwei selbständige dipodische Reihen zu bilden. — Eine gemi Tetrapodie mit drei Daktylen kann nur die Form haben

◡ ◡◡ ◡ ◡◡,

d. i. eine daktylisch-äolische Tetrapodie mit daktylischem laut (eine bei den lesbischen Dichtern nicht seltene Nebenf von *e*). Die umgekehrte Verbindung (drei Daktylen mit e schliessenden Trochäus)

◡◡ _ ◡ .. ◡◡ ◡

bildet so wenig eine daktylisch-trochäische Mischung wie der den Trochäus auslautende epische Vers.

2. Die **anakrusische Tetrapodie** beginnt gewöhn mit einer einsilbigen Thesis, selten mit einer Doppelkürze. beiden Fällen sind die in ihr enthaltenen Taktformen Ana und Iamben und ist sie als anapästisch-iambisches μικτὸν bezeichnen. Natürlich darf man sich gestatten, sie der The nach als eine durch vorausgesetzten schwachen Takttheil erweit

tylisch-trochäische Reihe aufzufassen. Die katalektische dakty-h-trochäische Tetrapodie wird durch Anakrusis zur akata-tischen anapästisch-iambischen:

(a. ◡ — ◡◡ — ◡ — ◡ —?) anakrusisches 1stes Glykoneion.
b. ◡ — ◡ — ◡◡ — ◡ — anakrusisches 2tes Glykoneion.
c. ◡ — ◡ — ◡ — ◡◡ — anakrusisches 3tes Glykoneion.

ese Reihen sind passend als anakrusisches erstes, zweites, ttes Glykoneion (Glyconeus) zu bezeichnen, das erste von en (*a*) scheint aber nicht vorzukommen. Die oben mit *d* be-ichnete katalektische Reihe wird durch Anakrusis zur akata-tischen anapästisch-logaödischen Tetrapodie

d. ◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡ — anapästisch-logaödische Tetrapodie;

e analoge von *c* ausgehende Bildung ◡ — ◡ — ◡◡ — ◡◡ — heint nicht vorzukommen.

Sind die akatalektischen daktylisch-trochäischen Tetrapodieen rch Anakrusis erweitert, so ergeben sich die gar nicht selten rkommenden hyperkatalektischen anapästisch-iambi-hen Tetrapodieen:

a. ◡ — ◡◡ — ◡ — ◡ — ◡ anakrus. 1stes Glykon. hyperkatal.
b. ◡ — ◡ — ◡◡ — ◡ — ◡ anakrus. 2tes Glykon. hyperkatal.
c. ◡ — ◡ — ◡ — ◡◡ — ◡ anakrus. 3tes Glykon. hyperkatal.
d. ◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡ — ◡ logaöd.-anap. Tetrap. hyperkatal.

an kann diese Reihen auch als katalektische anapästisch-mbische Pentapodieen bezeichnen, denn dem Rhythmus nach innen sie auch diese Bedeutung haben, doch ist es im Einzelnen hwer zu sagen, in welchem Falle sie hyperkatalektische Tetra-odieen, in welchem katalektische Pentapodieen sind.

Mit anakrusischer Doppelkürze erweitert kommen folgende Bildungen vor:

a. ◡◡ — ◡◡ — ◡ — ◡ — ◡ Isth. 6 (7), 1 u. ep. 4.
c. ◡◡ — ◡ — ◡ — ◡◡ — Isth. 7 (8), 2.
d. ◡◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡ — Py. 2, 4.

Hierher ist auch die hyperkatalektische protanapästische Tetrapodie zu rechnen, welche bloss im Anlaute, aber nicht im Inlaute einen Anapäst hat:

◡◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ Ol. 4, 8; Ol. 9 ep. 2.

Tripodieen.

1. Die mit der Arsis beginnende Tripodie kommt nur in zwei Formen vor, mit einem Daktylus an erster oder an zweiter Stelle:

a. — ◡◡ — ◡ — ◡ **1stes Pherekrateion akat.**
— ◡◡ — ◡ — **1stes Pherekrateion katal.**
b. — ◡ — ◡◡ — ◡ **2tes Pherekrateion akat.**
— ◡ — ◡◡ — **2tes Pherekrateion katal.**

Die Reihe *b* wird bei akatalektischem Ausgange Pherekra (Pherecrateus) genannt. Dieser Name lässt sich in ana Weise wie oben der Name Glykoneion auch auf die akat tische Reihe *a* und ebenso auf die beiden katalektischen Fo bequem übertragen: akatalektisches und katalektisches erstes zweites Pherekrateion, je nach der Stelle des Daktylus.

2. Die anakrusische Tripodie. Wird das katalekt Pherekrateion durch Auftakt erweitert, so ist die sich hierd ergebende anakrusische Tripodie eine akatalektische:

a. ◡ — ◡◡ — ◡ — gemischtes 1stes Prosodiakon
◡◡ — ◡ ◡ — ◡ — Ol. 9, 1.
b. ◡ — ◡ — ◡◡ — gemischtes 2tes Prosodiakon.
◡◡ — ◡ — ◡◡ — Ol. 1 ep. 5. Ol. 4, 1.

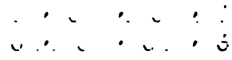
Da die im Inlaute ungemischte Reihe dieser Art ◡ — ◡◡ den Namen Prosodiakon führt, so dürfen wir für die gemis Formen *a* und *b* die Namen erstes und zweites **προσοδι μικτὸν** in Anspruch nehmen.

Tritt ein Auftakt vor das akatalektische Pherekrateion ist die hierdurch entstehende anakrusische Tripodie eine hy katalektische:

a ◡ — ◡◡ — ◡ — ◡ 1stes gemischtes Paroimiakon
◡◡ — ◡ — ◡ — ◡ Nem. 3, 8.
b. ◡ — ◡ — ◡◡ — ◡ 2tes gemischtes Paroimiakon

Die ungemischte Reihe dieser Art ◡ — ◡◡ — ◡◡ — ◡ h Paroimiakon. Wir dürfen daher für *a* den Namen erstes **π**ι μιακὸν μικτόν, für *b* den Namen zweites **παροιμιακὸν μι** gebrauchen.

Wie das ungemischte Paroimiakon dem wirklichen Rh mus nach fast durchweg keine hyperkatalektische, sondern katalektische Tetrapodie ist, so müssen wir dies letztere M thos auch für das gemischte Paroimiakon als das gewöhn voraussetzen:



Dipodieen.

1. Die mit der Arsis beginnende Dipodie kann nu Form des sog. Adonion (Adonius) oder des C riambs haben:

a. ⏑⏑ ⏑
b. ⏑⏑ ,

r jede dieser Reihen kann nur als diplasisch-daktylische, nicht gemischte daktylisch-trochäische Reihe angesehen werden.

2. Die anakrusische Dipodie gestattet zunächst zwei rmen, welche als diplasische Anapästika bezeichnet werden ssen (die erste als katalektisches Prosodiakon):

a. ⏑ ⏑⏑ ⏑
⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ Ol. 13, 1
b. ⏑ ⏑⏑

d zwei protanapästische Dipodieen (dies sind die einzigen irklich gemischten Dipodieen, welche vorkommen können):

a. ⏑⏑ ⏑ ⏑
b. ⏑⏑ ⏑ Ol. 13, 5.

ie hyperkatalektischen ⏑ ⏑⏑ ⏑ und ⏑⏑ ⏑ ⏑) können ythmisch das Megethos einer brachykatalektischen Tripodie aben.

Pentapodieen und Hexapodieen.

Da die gemischten Reihen den iambischen und trochäischen, en diplasisch-daktylischen und diplasisch-anapästischen im Rhythmus gleich stehen, so lässt sich ihr Megethos bis zur Pentaodie und Hexapodie ausdehnen.

Die nur Einen Daktylus enthaltende Pentapodie kann diesen n einer jeden der vier ersten Silben haben:

⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Isth. 6, 2.
 ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ ⏑ Phalaikeion hendekasyllabon
 ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ Sapphikon hendekasyllabon
⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ Alkaikon hendekasyllabon
⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ Alkaikon dodekasyllabon
 ⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ Py. 11, 3
– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑⏑ Ol. 9 ep. 8;

mit mehreren Daktylen:

 ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ Praxilleion
⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ } Archebuleion.
⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑ }

Von diesen können die hyperkatalektischen (das Alkaikon dodekasyllabon und das Archebuleion) natürlich auch das rhythmische Megethos einer Hexapodie haben, es kann dies auch bei den akatalektischen und den katalektischen der Fall sein (sie sind dann brachykatalektische Hexapodieen). Die Schwierigkeit, den wirklichen rhythmischen Umfang zu bestimmen, wird noch

dadurch vergrössert, dass die mit zwei Trochäen oder drei I
anlautenden auch eine Vereinigung von einer Dipodie un
podie (bez. Tetrapodie) sein können. Hierüber kann n
Eurhythmie entscheiden, die in den logaödischen Strophen
bei Weitem einfacher ist als in daktylo-epitritischen.

Gering ist die Zahl der Reihen, welche sich durch di
der *πόδες* als gemischte Hexapodieen darstellen, z. B. ausse
oben angeführten hyperkatalektischen Pentapodieen:

— ⏗ ∪ ∪́∪ ∪ ⏗ ∪ ⏗ ∪∪ ⏗ ∪∪ ⏗
— ∪ — ∪ ∪∪∪ — ∪∪ — ∪ — Isth. 7 (8), 8
— ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ — ∪ — Isth. 6 (7), 1
— — ∪ — ∪∪ — ∪ ∪́∪ ∪ — —,

aber auch hier ist man nicht sicher, ob nicht Verbindunge
einer Dipodie und einer Tetrapodie oder von drei Dip
oder von zwei Tripodieen vorliegen. Im Allgemeinen hab
Alten für gemischte Hexapodieen (Trimeter) keine bes
Vorliebe und es lässt sich leicht bemerken, dass Pindar w
Tragiker in ihren gemischten daktylo-trochäischen Strophe
Ausdrucke einer hexapodischen Reihe sich gern einer
mischten Bildung bedienten.

So ist denn in der Pentapodie und Hexapodie der I
thum der gemischten Formen weniger entwickelt als i
Tetrapodie, denn einerseits sind diese Reihen überhaupt se
als die Tetrapodie und Tripodie gebraucht, andererseits
sich, dass die griechischen Dichter keineswegs die hier
die verschiedene Zahl und Stellung der Daktylen u. s. w.
benen Möglichkeiten der metrischen Formbildung erschöpft I
Ueberhaupt beweist die metrische Kunst der Griechen in
brauche des gemischten Metrums grosse Mässigung; es
immer nur wenige Reihen, die in den einzelnen Stilarten
selben vorwaltend gebraucht werden — bei Pindar etwa
fünf —, während die übrigen Formen nur secundär
nur ausnahmsweise vorkommen.

2. Inlautende Katalexis, asynartetische Bildung (Synkope).

Von allen bisher behandelten Metren waren es die
chäischen Strophen der Tragödie, in welcher die *κατὰλ*
εἰς συλλαβὴν am häufigsten vorkam. Fast nicht mi
häufig ist sie in den gemischten Metren. Nur ausna
weise wird die nur Einen Daktylus enthaltende gemischte T

die akatalektisch gebraucht; die akatalektischen Tripodieen
ıd in den meisten Fällen nach dem rhythmischen Megethos
achykatalektische Tetrapodieen. Daher kommt fast in jedem
kolischen Metrum, in welchem sich eine gemischte Tetrapodie
it einer zweiten Reihe vereinigt, neben der auslautenden auch
ne inlautende Katalexis vor. Ein so entstandenes Tetra-
etron ist mithin ein δικατάληκτον und gehört als solches in die
lasse der Asynarteten:

— ∪ — ∪∪ — ∪ —   — ∪ — ∪∪ — —
— ∪∪ — ∪ — ∪ —   — ∪∪ — ∪ — —

s darf uns nicht befremden, dass die Metriker bei ihrer gegen
:n Rhythmus verstossenden viersilbigen Messung die katalek-
schen Tetrapodieen mit Einem Daktylus als akatalektische auf-
ssen und solche Verse wie die vorstehenden nur dann zu den
synarteten zählen, wenn auf die anlautende gemischte Reihe
ne alloiometrische Reihe, z. B. eine trochäische folgt:

— ∪∪ — ∪ — ∪ —   — ∪ — ∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪∪ —   — ∪ — ∪ — ∪ —

nst erkennen die Metriker asynartetische Bildungen nur in
lchen dikolischen Versen, deren erste Reihe nicht die Zahl
n acht Silben enthält, z. B.:

∪ ⁄ ∪ ⁄ ∪∪ ⁄ —   ∪ ⁄ ∪ ⁄ ∪∪ ⁄
⁄ ∪∪ ⁄ ∪ ⁄ —   ⁄ ∪∪ ⁄ ∪ ⁄ —

Wo mehr als zwei κῶλα in sprachlicher συνάφεια verbunden
nd, wird das Metron zum Hypermetron (System). Die trochäi-
chen, iambischen, anapästischen, daktylischen Hypermetra ἐξ
μοίων, zu welch grosser Reihenzahl sie auch ausgedehnt werden
nögen, haben nur im letzten κῶλον eine Katalexis, alle inlau-
tenden Reihen sind akatalektisch. Werden dagegen gemischte
Tetrapodieen zu tri-, tetra-, pentakolischen und längeren Hyper-
metra ausgedehnt, so können diese auch asynartetisch sein, d. h.
die inlautenden Reihen ebenso wie die anlautende Reihe des ge-
mischten Tetrametrons katalektisch ausgehen. Diese hyper-
metrische (systematische) Bildung ist in der Strophencomposition,
namentlich in Strophen von einfacher, gleichmässiger Form
sehr häufig.

Selten dagegen zeigt sich die Katalexis (Synkope)
innerhalb der einzelnen gemischten Reihe. Die einzelne

Reihe für sich betrachtet ist also gewöhnlich synartetisch. Asynartetische Bildung der Reihe kommt noch am leichtesten in dem mit der Arsis oder Anakrusis anlautenden ersten Glykoneion vor:

— ‿‿ — ‿ — ‿ —   ‿̄ — ‿‿ — ‿ — ‿ —
asynart. — ‿‿ —   — ‿ —   ‿ — ‿‿ —   — ‿ —

aber selbst bei Pindar sind diese asynartetischen Formen nicht sehr häufig.

Als eine asynartetische Bildung von besonderer Eigenthümlichkeit sind die Tetrametra zu nennen, welche bloss in ihrer schliessenden Reihe, bisweilen auch in ihrer anlautenden Reihe gemischt sind, während die übrigen Elemente aus katalektisch daktylischen Dipodieen bestehen:

a. ´ ‿‿ ´   ´ ‿‿ ´   ´ ‿‿ ´ ‿ ´ —
´ ‿‿ ´   ´ ‿‿ ´   ´ ‿‿ ´   ´ ‿‿ ´ ‿ ´ ‿
b. ´ ‿   ‿‿ .   ´ ‿‿ ´   ´ ‿‿ ´ ‿ ´ .

Die Alten messen die Bildungen wie *b* als *ἀνακαιστικά*, die Bildungen *a* als *χοριαμβικά*. Die Neueren nennen auch die Bildungen *b* choriambisch. Wenn man den Namen choriambisch als Bezeichnung eines Metrums beibehalten will, so sind es eben die vorliegenden Metra, für welche derselbe nicht unpassend ist; man muss dann aber wohl festhalten, dass nicht der schliessende Ausgang ein *χοριαμβικὸν* ist, sondern bloss die ihm vorausgehenden katalektisch-daktylischen Dipodieen. In *b* ist nur Ein Choriambus, nicht zwei, denn die auslautenden vier Silben ´ ‿̄ — ‿‿ — bilden ebenso wenig einen Choriambus wie die entsprechenden Silben des elegischen Hemistichiums — ‿‿ | — ‿ . Dem Metrum

´ ‿̄   ‿‿ —   — ‿ ´ — ‿ —

gebührt in keiner Weise die Bezeichnung choriambisch, denn es kommt in ihm kein Choriambus vor.

3. Auflösung und Zusammenziehung.

Die lesbischen Dichter, in deren Poesie die gemischten Metra bereits zu einem beliebten und häufigen Maasse geworden sind, kennen weder Zusammenziehung noch Auflösung; nicht bloss die Daktylen und Anapäste, sondern auch die Iamben und Trochäen bewahren sie durchweg in ihrer Primärform. Auch für die den gemischten Reihen und Versen in der Strophe hinzutretenden iambischen und trochäischen Reihen wird keine Auflösung zugelassen.

Anakreon ist der erste, welcher in einem gemischten Metrum auflöst und den Daktylus zum Proceleusmaticus macht, aber sichtlich will er hierdurch einen besonderen Effect erreichen, weshalb man die Auflösung keineswegs als allgemeines Gesetz der Anakreonteischen *μικτὰ* hinstellen kann, fr. 24:

◡́◡ ◡◡ –́   –́ ◡◡ –́   –́ ◡◡ –́ ◡ –́ –́

Ἀναπέτομαι δὴ πρὸς Ὄλυμπον πτερύγεσσι κούφαις
διὰ τὸν Ἔρωτ'· οὐ γὰρ ἐμοὶ παῖς ἐθέλει συνηβᾶν.

Erst Simonides, Korinna und Pindar führen für die in den gemischten Reihen vorkommenden Trochäen und Iamben, noch mehr aber für die Trochäen und Iamben der mit ihnen verbundenen rein trochäischen und rein iambischen Reihen Freiheit der Auflösung ein. Die meisten der den *κῶλα μικτὰ* zugesellten trochäischen und iambischen *καθαρὰ* enthalten je eine oder zwei Auflösungen, am häufigsten ist (namentlich im *κῶλον μικτὸν* selber) der anlautende Trochäus der Reihe aufgelöst. Simonides scheint bei Weitem nicht diese Vorliebe Pindars für die Auflösung gehabt zu haben. Die Dramatiker sind selbst noch masshaltiger als Pindar, bei Aristophanes ist sie so gut wie ganz ausgeschlossen, so dass dieser etwa wieder auf dem Standpunkte Anakreons steht.

Den Daktylus der *μικτὰ* aufzulösen hat selbst Pindar möglichst vermieden: nur etwa drei sichere Beispiele eines für den Daktylus stehenden Proceleusmaticus lassen sich bei ihm nachweisen. Ebenso selten und keineswegs überall gesichert ist die Contraction des Daktylus zum Spondeus, aber sie gänzlich in Abrede zu stellen ist nicht möglich. S. unten.

4. Irrationale Spondeen.

In den iambischen und trochäischen *μέτρα καθαρὰ* kann die Thesis eines an ungerader Stelle befindlichen Iambus und eines an gerader Stelle befindlichen Trochäus statt der Kürze durch die Länge ausgedrückt, auch die schliessende Thesis jeder Reihe *ἀδιάφορος* sein, aber niemals die vorletzte und vorvorletzte Silbe der Reihe.

Da die gemischten Reihen den rein iambischen und trochäischen im Rhythmus gleich stehen, so können die in ihnen vorkommenden Iamben und Trochäen an derselben Stelle eine lange Thesis haben oder, was dasselbe ist, mit dem Spondeus ver-

tauscht werden, an welchen die rein-iambische oder trochäisch Reihe ihn zulassen würde. Also nach Analogie von

ᴗ̄ — ᴗ — ᴗ̄ — ᴗ — ᴗ̄ und
— ᴗ — ᴗ̄ — ᴗ — ᴗ̄

auch — ᴗᴗ — ᴗ̄ — ᴗ — χαλκοκρότων ἵππων κτύπος Equit. 552.
— ᴗ — ᴗ̄ — ᴗᴗ — προστρόπαιον τῆς πόλεως Eupol. Demoi 2
— ᴗᴗ — ᴗᴗ — ᴗ — ᴗ̄ Κωραλίω ποτάμω παρ' ὄχθαις Alc.
ᴗ̄ — ᴗᴗ — ᴗ — ᴗ — ᴗ̄ πλήρης μὲν ἐφαίνετ' ἁ σελάννα Sapph.
ᴗ̄ — ᴗ — ᴗ — ᴗᴗ — ᴗ — ὦναξ Ἄπολλον, παῖ μεγάλω Δίος Alc.
— ᴗ — ᴗ̄ — ᴗᴗ — ᴗ — ᴗ̄ χαῖρε Κυλλάνας ὁ μέδεις, σὲ γάρ μοι Al

Lang kann also sein 1) die einsilbige Thesis vor der ersten un nach der letzten Arsis der gemischten Reihe (d. h. die einsilbig Anakrusis und die einsilbig auslautende Thesis). Die Länge sta der Kürze ist hier gerade so häufig wie in reinen iambischen un trochäischen Reihen.

2) die einsilbige Thesis nach der zweiten Arsis der Reih dann erscheint statt des an zweiter Stelle stehenden Trochäu oder des an dritter Stelle stehenden Iambus ein Spondeus. Hie bei ist indess zu bemerken, dass die einsilbige Thesis nach de zweiten Arsis gewöhnlich nur dann die Verlängerung zuläss wenn auch die ihr vorausgehende Thesis eine einsilbige ist w in ᴗ — ᴗ̄ — ᴗᴗ — und ᴗ̄ — ᴗ — ᴗ̄ — ᴗᴗ — ᴗ —, sehr selte aber nur dann, wenn die ihr vorausgehende Thesis eine zwe silbige ist wie in ᴗᴗ — ᴗ — ᴗ —.

Dagegen verstossen die gemischten Reihen:

a. ' ᴗ̄ '. ᴗ '. ᴗᴗ —
b. ᴗ ' ᴗ ' ᴗ ' ᴗᴗ
c. ᴗ ' ᴗ '. ᴗ '. ᴗᴗ — ᴗ —
d. ' ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ ᴗ

in Beziehung auf ihre lange Thesis gegen das Gesetz der iam bischen und trochäischen Reihen, denn der Spondeus in *a* steh anstatt eines an ungerader Stelle befindlichen Trochäus, der Spon deus in *b* steht anstatt eines an gerader Stelle befindlichen Iambu die ἀδιάφορος in *c* ist die vorletzte, die ἀδιάφορος in *d* ist di drittletzte Silbe der Reihe.

Nun ist aber gerade der gegen das Gesetz der iambische und trochäischen Reihen verstossende Spondeus (der σπονδεῖο παρὰ τάξιν λαμβανόμενος) in den gemischten Reihen eine nich seltene Erscheinung. Häufig nämlich ist er im Eingange de gemischten Reihe wie in den vorstehenden [illegible]en *a* und *b*, selte dagegen im Ausgange der Reihe wie in *c* [illegible]

Dieser *σπονδεῖος παρὰ τάξιν προσλαμβανόμενος* kann von den gemischten Reihen auch auf eine mit ihnen verbundene rein iambische oder trochäische übertragen werden, sei es, dass dieselbe sich mit der gemischten zu einem Verse vereinigt, sei es, dass sie als selbstständiger Vers in einer gemischten Strophe vorkommt:

a. –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
b. ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
c. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ –́
d. ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ –́ ⏑

I. Der illegitime Spondeus im Ausgange der gemischten und der mit ihnen verbundenen trochäischen und iambischen Reihen lässt sich mit Sicherheit erst bei den späteren Dramatikern (noch nicht bei Aeschylus) nachweisen. Hephästion führt nur ein einziges Beispiel dieser Art auf aus Eupolis' Astrateutoi p. 55, nämlich das erste Glykoneion:

–́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏒ –́

ἄνδρες ἑταῖροι δεῦρ' ἤδη ... im stichischen Wechsel mit *εἰ δυνατὸν καὶ μή τι μεῖ|ζον* ... Diese Lesart *δεῦρ' ἤδη* stand wenigstens in dem Texte des Eupolis, welchen Hephästion zur Hand hatte („*πολυσχημάτιστον δὲ αὐτὸ πεποιήκασιν οἱ κωμικοί, τοὺς γὰρ σπονδείους τοὺς ἐμπίπτοντας ἐν τοῖς ἰαμβικοῖς* ... *παρὰ τάξιν παραλαμβάνουσιν ἐν ταῖς μέσαις συζυγίαις*"). Hermann corrigirt *δεῦρο δή*. Ganz analog ist der Spondeus im Ausgange des zweiten Glykoneions:

–́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏒ –

Philoct. 1128 *ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλον* und 1151 *τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν* (man braucht nicht *ἀκμάν* zu corrigiren). Eur. Electr. 122 und 137. Hippol. 741 und 751. Ion 466 und 486; vgl. Hiket. 994 u. 1016. Ferner in dem katalektischen Sapphikon:

– ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏒ –

Bacch. 867 *ἐμπαίζουσα λείμακος ἡδοναῖς* und 887 *αὔξοντας σὺν μαινομένᾳ δόξᾳ*. — In dem katalektischen Phalaikeion:

– ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏒ –

Philoct. 208 *βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ | τρισάνωρ· διάσημα γὰρ θροεῖ* und 217 *ἢ ναὸς ἄξενον αὐγά|ζων ὅρμον· προβοᾷ τι γὰρ δεινόν.* — Eine analog mit spondeischem Ausgange gebildete iambische Reihe ist:

⏑ ⏑́ ⏑ –́ ⏒ –

Trach. 846 ἦ που ὀλοὰ στένει und 857 ἁ τότε θοὰν νύμφα analog dem katalektischen Pherekrateion:

⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏓ ⏗

Philoct. 176 ὦ παλάμαι θνητῶν und 188 ἁ δ' ἀθυρόστομος. – Man hat zwar in allen diesen Fällen die Länge wegzucorrigiren gesucht, aber ein Grund dazu ist nicht vorhanden. Noch viel zahlreicher sind die Fälle, wo sowohl in der Strophe wie in der Antistrophe der in Rede stehende Ausgang ⏗ — ⏗ statt ⏗ ⏑ ⏗ vorkommt, s. unten.

II. **Der illegitime Spondeus im Eingange der gemischten** und der mit ihnen verbundenen trochäischen und iambischen Reihen. Er vertritt hier den an erster Stelle stehenden Trochäus oder den an zweiter Stelle stehenden Iambus; in beiden Fällen ist es die auf die erste Arsis der Reihe folgende einsilbige Thesis, welche die Verlängerung erleidet. Bei Alcäus und Sappho tritt diese Verlängerung nur dann ein, wenn die nächstfolgende Thesis der Reihe eine zweisilbige ist, also in daktylisch-äolischen Reihen:

⏗ ⏓ — ⏗⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ — ⏗ ⏑ ⏗

φαίνην δ' οὐ δοκίμοιμ' ὀράνω δύσι πάχεσιν Sapph. im stichischen Wechsel mit ἠράμαν μὲν ἔγω σέθεν, Ἄτθι, πάλαι πότα, und in zweiten Glykoneen und Pherekrateen:

⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏗ ⏗ ⏗ ⏗

πλέκταις ἄμπ' ἀπάλᾳ δέρᾳ Sapph., ἔλθόντ' ἐξ ὀράνω Sapph. Dagegen haben die lesbischen Dichter niemals die auf die erste Arsis folgende einsilbige Thesis verlängert, wenn die zunächst darauf folgende Thesis der Reihe eine einsilbige ist, also haben sie niemals ein Sapphikon oder Alkaikon hendekasyllabon in folgender Form:

⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑

⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏗ ⏗

sondern haben hier nach der ersten Arsis stets eine Kürze.

Der weitere Fortschritt der Metrik bei den chorischen Lyrikern und Dramatikern lässt die Verlängerung der auf die erste Arsis folgenden einsilbigen Thesis in allen Arten der gemischten Reihen zu, es mag der nächste Fuss der Reihe eine einsilbige oder eine zweisilbige Thesis haben, und wendet dieselbe Freiheit auch in den mit gemischten Reihen verbundenen rein trochäischen und

iambischen an. Fassen wir diese Freiheit der Verlängerung mit der oben besprochenen Art der Verlängerung, welche der Norm der reinen Iamben und Trochäen folgt, zusammen, so ergibt sich, dass von Pindar und Simonides an eine jede der ersten und zweiten Arsis der Reihe vorausgehende und nachfolgende einsilbige Thesis die Verlängerung zulässt:

⏓ –́ ⏓ –́ ....
⏓ –́ ⏓ –́ ⏑ –́......,

daher kann Pindar und die Tragödie dem Gebrauche des Alcäus und der Sappho zuwider die zweite Thesis des Alkaikon hendekasyllabon und die erste Thesis des Sapphikon hendekasyllabon verlängern:

⏓ –́ – –́ ⏓ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́
ἓν ἀνδρῶν, ἓν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶς Nem. 6, 1
λέκτρων ἆται κοιμήματά τ' αὐτογέν | Antig. 862.
–́ – –́ ⏓ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑
προὔχει καὶ γνώμα, παρ' ὅτῳ τὸ θεῖον Philoct. 138.

In Py. 8 ep. 6

⏓ –́ ⏓ –́ ⏓ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑

hat Pindar bei der antistrophischen Responsion die anlautende Thesis jedesmal verlängert, zweimal die zweite und dritte Thesis zugleich kurz gebraucht:

v. 100 *Πηλεῖ τε κἀγαθῷ Τελαμῶνι σύν τ' Ἀχιλλεῖ* = v. 60,

dreimal zugleich alle drei ersten Thesen verlängert:

v. 40 *υἱοὺς Θήβας αἰνίξατο παρμένοντας αἰχμᾷ* = v. 20.
v. 80 *νίκαις τρισσαῖς, ὦ 'ριστόμενες, δάμασσας ἔργῳ*,

Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die Verlängerung der nach der zweiten Arsis stehenden einsilbigen Thesis dann am häufigsten ist, wenn auch zugleich die auf die erste Arsis folgende einsilbige Thesis verlängert ist.

Beispiele für die analoge Verlängerung in den mit den gemischten Reihen verbundenen trochäischen und iambischen gewähren bei den Komikern die *μέτρα Κρατίνεια* und *Εὐπολίδεια*:

– ⏑⏑ – ⏓ – ⏑ –   – ⏓ – ⏓ – ⏑ –
– ⏓ – ⏓ – ⏑⏑ –   – ⏓ – ⏓ – ⏑ –

ἄνδρες ἑταῖροι δεῦρ' ἤδη | *τὴν γνώμην προσίσχετε,*
εἰ δυνατὸν, καὶ μή τι μεῖ|ζον πράττουσα τυγχάνει. Hephäst. 55.
ἡττηθεὶς οὐκ ἄξιος ὢν· | *ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέμφομαι.*
ξυνόντες γνώμας ἑτέρων | *μετεβάλλοντο τοὺς τρόπους* Vesp. 1460.

Bei Simonides fr. 1:

∪ — ∪̄ — ∪ — ∪

ἐβόμβησεν θαλάσσας, antistrophisch respondirend mit *ἀπο- πονσα κῆρας*.

Pindar wendet die in der zweiten Hälfte des Kratineion scheinende Bildung in Py. 8, 6 an, z. B. v. 13:

∪̄ ′ ∪ — ∪∪ ′ ′ ∪ ′ ∪ ′ ∪ ′

παρ' αἶσαν ἐξερεθίζων. κέρδος δὲ φίλτατον, vorausgesetzt, d die bisherige (Böckhsche) Reihenabtheilung hier die richtige Unsicher gehören hierher auch die Verse (s. S. 613):

∪ ′ — ′ ∪ ′ — ′ ∪∪ — ∪ — Py. 7 ep. 2

und

— ′ — ′ — ′ ∪ ′ ∪ ′ ∪ ′ ∪∪ ′ Ol. 4, 4,

der letztere ist gebildet wie

— ′ ∪̄ ′ ∪ ′ ∪∪ ′ Py. 8 ep. 6.

Dem oben angeführten Simonideischen Iambikon entspri genau das Euripideische:

∪ ′ ∪̄ ′ ∪ ′

Hecub. 449 *κτηθεῖσ' ἀφίξομαι* und 460 *πτόρθους Λατοῖ φι* Derselbe *παρὰ τάξιν* gebrauchte Spondeus iambischer Reihen fin auch in einigen gemischten Strophen der Tragödie statt, wo Responsion keine *συλλαβὴ ἀδιάφορος* darbietet, wie Trachin. 8

G. Hermann glaubt, diese einen illegitimen Spondeus haltenden iambischen und trochäischen Reihen führten bei Metrikern den Namen *ἰσχιορρωγικά*. Dieser Name wird a bloss für den Choliambus gebraucht (tract. Harlej. Studem Index lect. Vratisl. 1887, p. 16, 7. Tzetz. de metr. Anecd. Ox Cram. 3 p. 310). Die in Rede stehenden trochäischen und ia bischen Reihen gehören nach der Nomenclatur der Metri gleich den analog gebildeten gemischten Reihen, unter denen vorkommen, zu denjenigen *πολυσχημάτιστα*, welche einen Sp deus *παρὰ τάξιν* haben.

Dass alle Spondeen, von denen hier die Rede war, d Rhythmus nach genau dieselben sind wie die in den rei Iambika und Trochaika vorkommenden, also nach Aristoxen Messung eine rationale 2-zeitige Arsis und eine irrationale 1 zeitige Thesis haben, wird aus der im Zusammenhange zu sprechenden Parthie der Aristideischen Rhythmik, in welcher gemischten Reihen behandelt werden, als gesicherte Thatsa sich ergeben.

5. Die Hyperthesis.

Die Hyperthesis als die zweite Art der polyschematistischen Bildungsfreiheit ist ein von den metrischen Quellen überlieferter Begriff, welcher nicht unbeachtet bleiben darf, wenn wir uns auch nicht die Terminologie von dem historischen Standpunkt aneignen können. Es sind zwei Arten der Hyperthesis zu unterscheiden, 1) die bei stichischer oder antistrophischer Repetition vorkommende Umstellung zweier benachbarter Silben, der Länge und der Kürze, 2) die bei stichischer oder antistrophischer Repetition vorkommende Umstellung zweier Takte, des Daktylus und des Trochäus Die fragmentarischen Nachrichten der Alten reden nur von diesem zweiten Falle, den wir deshalb zuerst zu erörtern haben.

I. Die Hyperthesis des Daktylus und Trochäus. Am häufigsten wechselt ein zweites und drittes Glykoneion:

— ∪ — ∪∪ — ∪ —
— ∪ — ∪ — ∪∪ —

d. h. der strophische Vers hat den Daktylus an zweiter, der antistrophische an dritter Stelle oder umgekehrt. Da die Metriker diese Reihen nach viersilbigen *πόδες* abtheilen, so nehmen sie auch in diesem Falle eine Hyperthesis der Silben an: der auslautende Diiamb in — ∪ — ∪, ∪ — ∪ — hat bei der antistrophischen Responsion die Stellung seiner beiden ersten Silben vertauscht, der erste Iambus ist zum Trochäus geworden ∪ — ∪ — zu — ∪∪ —. Die Beispiele aus den Tragikern (denn nur bei diesen kommt die in Rede stehende Hyperthesis vor) sind:

Philoct. 1123: *πόντου θινὸς ἐφήμενος* und 1147 *ἔθνη θηρῶν, οὓς ὅδ' ἔχει.* | Helen. 1487 *ὦ πταναὶ δολιχαύχενες* und 1504 *ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων.* 1460 und 1474 (?). | Eurip. Electr. 148 *χέρα τε κρᾶτ' ἐπὶ κούριμον* und 165 *Αἰγίσθου λώβαν θεμένα.* | 146 *διέπομαι κατὰ μὲν φίλαν* und 163 *δέξατ' οὐδ' ἐπὶ στεφάνοις.* Mehrere andere Beispiele Electr. 167—189. Iphig. Taur. 421 *πῶς τὰς συνδρομάδας πέτρας* (wo die Umstellung *πέτρας τ. συνδρομ.* unnöthig ist) und 439 *εἴθ' εὐχαῖσιν δεσποσύνοις.* | 1097 *ποθοῦσ' Ἄρτεμιν λοχίαν* und 1114 *θεᾶς ἀμφίπολον κόραν.* | Phoeniss. 208 *Ἰόνιον κατὰ πόντον ἐλά|τᾳ πλεύσασα περιρρύτων* und 220 *ἴσα δ' ἀγάλμασι χρυσοτεύ|κτοις Φοίβῳ λάτρις γενόμαν.* | 210 *ὑπὲρ ἀκαρπίστων πεδίων* und 222 *ἔτι δὲ Κασταλίας ὕδωρ.*

Ein zweites und drittes Glykoneion mit Anakrusis wechselt Helen. 1481.

Der Wechsel eines ersten und zweiten Glykonei kommt bei Anakreon und Aristophanes vor:

— ◡◡ — ◡ — ◡ —
— ◡ — ◡◡ — ◡ —

Vesp. 531 *μὴ κατὰ τὸν νεανίαν* und 636 *ὡς δὲ πάντ' ἐπι λυθεν.* Anakr. 21, 1 ... *ξαν|θῇ δέ γ' Εὐρυπύλῃ μέλει*, 6 *ἀι δος, ἀρτοπώλισιν.* Sowohl in dem Aristophaneischen wie in Anakreonteischen Canticum kommen auch noch andere hy thetische Freiheiten vor; der Versuch, eine genaue Respon herzustellen (*ὡς δ' ἐπὶ πάντ' ἐλήλυθεν*), ist unnöthig.

Die Responsion eines ersten und zweiten Pherekratei und eines ersten und zweiten *παροιμιακὸν μικτόν*:

— ◡◡ — ◡ — (◡)   ◡ — ◡◡ — ◡ — ◡
— ◡ — ◡◡ — (◡)   ◡ — ◡ — ◡◡ — ◡

Oed. Col. 511 *ὅμως δ' ἔραμαι πυθέσθαι* und 523 *τούτων αὐθαίρετον οὐδέν.* | Eur. Electr. 169 *ἔμολέ τις ἔμολεν γα|λα πότας ἀνὴρ* und 192 *χρύσεά τε χάρισιν προσ θήματ' ἀγλαΐας* Aristoph. inc. 7 *στρώμμασι παννυχίζων* | *τὴν δέσποιναν ἐ δεις*, vielleicht Sappho fr. 51, 4 *κἄλειβον, ἀρά σαντο δὲ π παν ἔσλα* und 3 *κῆνοι δ' ἄρα πάν|τες καρχήσιά τ' ἦχον.*

Etwas anderes ist es, wenn in der handschriftlichen Ue lieferung eine gemischte Reihe mit Einem Daktylus, einem *λο οιδικὸν πρὸς δυσίν* (mit zwei Daktylen) respondirt. Da nicht unter die Kategorie der Hyperthesis fällt und ausserdem sehr isolirt vorkommt, so ist hier wahrscheinlich zu emendire Iphig. Taur. 1092 *εὐξύνετον ξυνέτοις βοάν* und 1109 *ὀλι νων ἐν ναυσὶν ἔβαν.* | Hiket. 993 *λαμπάδ' ἵν' ὠκυθόαι ν φαι* und 1015 *εὐκλείας χάριν ἔνθεν ὁρ μάσω* ... | Iphig. T 1129 *κέλαδον ἑπτατόνου λύρας* (*ἑπτ. κέλ.* G. Hermann) 1144 *παρθένος εὐδοκίμων γάμων* (*πάροχος* Nauck).

II. Die Hyperthesis der Länge und Kürze. In d vorausgehenden Falle der Hyperthesis waren es zwei bena barte Füsse, welche in der Responsion verschieden sind; in sem zweiten Falle ist gewöhnlich nur ein einziger Fuss Reihe verschieden.

Bei der Repetition der gemischten Reihe kann ihr anl tender Trochäus in den Iambus übergehen. Diese Ersc nung ist fast so häufig als der oben besprochene Uebergang anlautenden Trochäus in den irrationalen Spondeus. Gleich die

tt er bei den lesbischen Lyrikern nur dann ein, wenn der
eite Takt der Reihe ein Daktylus ist:

— ᴗ — ᴗᴗ — ᴗ —,

wechselt mit

ᴗ — — ᴗᴗ — ᴗ —

alog wie

— — — ᴗᴗ — ᴗ —,

er nicht, wenn der folgende Fuss ein Trochäus (oder Spon-
eus) ist, also nicht

ᴗ — — ᴗ̄ — ᴗᴗ — ᴗ — —

benso wenig wie

— — — ᴗ̄ — ᴗᴗ — ᴗ — —.

Bei den Dramatikern dagegen kann auch in dem letzteren Falle im Anlaute der Reihe der Iambus an Stelle des Trochäus oder des für ihn stehenden Spondeus eintreten. Aber trotzdem, dass die Dramatiker die von Alcäus und Sappho eingehaltene Schranke überschreiten, kommt dennoch bei den letzteren innerhalb dieser Beschränkung der willkürliche Wechsel zwischen Trochäus, Iambus und Spondeus viel häufiger vor als bei den Dramatikern. Bei den Tragikern kann bei der Art der antistrophischen Gliederung ihrer Cantica ein und dieselbe Reihe immer nur einmal repetirt werden (Strophe und Antistrophe): die Responsion eines Trochäus und Spondeus ist häufig, ebenso häufig kommt der Wechsel zwischen Spondeus und Iambus vor, viel seltener der antistrophische Wechsel zwischen Trochäus und Iambus, z. B. Phil. 1125 *γελᾷ μοῦ, χερὶ πάλλων* und 1148 *χῶρος οὐρεσιβώτας*. Da bei den Tragikern Auflösung der trochäischen (iambischen) Arsis verstattet ist, so kann auch ein Wechsel zwischen Iambus und Tribrachys eintreten Helen. 1458 *Γαλάνεια τάδ' εἴπῃ* und 1472 *τροχῷ ἀτέρμονι δίσκου*. Bei den Komikern erscheint der Iambus an Stelle des Trochäus oder Spondeus bloss im Metron Eupolideion:

ὁ σώφρων τε χὠ καταπύ|γων ἄριστ' ἠκουσάτην·
εὐφράνας ὑμᾶς ἀποπέμπ' | οἴκαδ' ἄλλον ἄλλοσε.

Wie bei den Dramatikern der anlautende Spondeus von den gemischten Reihen auch auf die damit verbundenen trochäischen übertragen ist, so geschieht dies auch mit dem anlautenden Iambus. Doch findet sich dies nur in der trochäischen Tetrapodie der komischen Eupolideen und Kratineen, wie:

⏑ —, — ⏑ — ⏑ —
statt — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
analog — — — ⏑ — ⏑ —

ὦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως Nub. 518.
ζητοῦσ' ἦλθ', ἤν που 'πιτύχῃ ¦ θεαταῖς οὕτω σοφοῖς 535.
ὃς μέγιστον ὄντα Κλέων | ἔπαισ' ἐς τὴν γαστέρα 550.

Pindar, welcher in der Zulassung des Spondeus statt anlautenden Trochäus mit den Dramatikern denselben Standpu einhält, unterscheidet sich von ihnen sowohl wie von den s jektiven Lyrikern wesentlich darin, dass er niemals den Iam im antistrophischen Wechsel statt eines anlautenden Troch oder Spondeus eintreten lässt. Es kommt häufig bei ihm v dass eine gemischte Reihe mit dem Iambus statt des Troch anlautet, z. B.:

ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ
⏑ —, — ⏑⏑, — ⏑, —,

aber dann wird der anlautende Iambus auch bei der Repetit dieser Reihe in den Antistrophen oder Ant-Epoden, es mö ihrer so viel sein wie sie wollen, festgehalten, ohne dass i jemals ein Trochäus oder Spondeus entspricht. — Wie die I miker den Iambus für den anlautenden Trochäus auch in ei mit der gemischten Reihe verbundenen trochäischen zugelas haben (in den oben aus Aristophanes angeführten Eupolideen

⏑ — — ⏑ — ⏑ —
statt — ⏑ — ⏑ — ⏑ —),

ebenso muss ein gleiches auch bei Pindar angenommen werd Ol. 1 στρ. schliesst mit den Versen:

⏑ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑⏑ ⏑ —
⏑ — — ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ ⏑ —
⏑̄ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — .

Man könnte diese Verse auch für iambische Verse halten, hin deren erster Arsis die Thesis unterdrückt ist, weil dergleich Bildungen in den iambischen Strophen der Tragiker vorkomm Aber wenigstens in dem ersten derselben zeigt sich die E scheinung, dass die erste Länge aufgelöst ist, — eine Ersch nung, die in jenen analogen Bildungen der Tragiker, wo Länge eine dreizeitige ist, unerhört sein würde. Die Auflösu weist auf Zweisilbigkeit der Länge, es kann also hinter keine unterdrückte Thesis anzunehmen sein. Mit Recht hat da Böckh solche anscheinend iambische Verse in den gemisch Strophen Pindars von den eigentlichen Iamben geschieden,

d mit den Aristophaneischen *πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως* und *ἔπαισ' τὴν γαστέρα* zu identificiren, d. h. es sind trochäische Reihen, lche die polyschematistische Freiheit haben, den anlautenden ›chäus in einen Iambus zu verwandeln.

2. **Ein anlautender Daktylus wechselt in der anti-ophischen Responsion der Reihe mit einem Amphi-ıchys:** — ⏑ ⏑ mit ⏑ — ⏑. Dies geschieht in solchen gemischten rsen, welche nach den Metrikern choriambisch sind, von em Standpunkte aus kann man also sagen, dass der Chorıbus mit dem Diiambus wechselt. Es wechselt das Metrum:

— ⏑ ⏑ —, — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
a) mit ⏑ — ⏑ —, — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
b) mit — ⏑ ⏑ —, ⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
c) mit — ⏑ ⏑ —, — ⏑ ⏑ — | ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —,

ner das um eine anlautende Dipodie grössere Metrum:

— ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
mit — ⏑ ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — | — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

ıd endlich das Metrum:

— ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —
mit ⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ —,

lies kommt vor bei Anakreon und Aristophanes, seltener in der Tragödie. Vgl. auch Luthmer in Dissert. Argent. VIII.

Anakr. 21, 6 *νήπλυτον εἴλυμα κακῆς ἀσπίδος, ἀρτοπώλισιν*, v. 12 *νῦν δ' ἐπιβαίνει σατινέων, χρύσεα φορέων καθέρματα*, v. 13 *παῖς Κύκης, καὶ σκιαδίσκην ἐλεφαντίνην φορεῖ.* | Lysistr. 326 *ἀλλὰ φοβοῦμαι τόδε, μῶν ὑστερόπους βοηθῶ* und 340 *ὡς πυρὶ χρὴ τὰς μυσαρὰς γυναῖκας ἀνθρακεύειν.* | Vesp. 526 *νῦν δὲ τὸν ἐκ θἠμετέρου* und 631 *οὐπώποθ' οὕτω καθαρῶς.* | 527 *γυμνασίου λέγειν τι δεῖ καινόν, ὅπως φανήσει* und 632 *οὐδενὸς ἠκούσαμεν οὐδὲ ξυνετῶς λέγοντες.* | 536 *οὗτος ἐθέλει κρατῆσαι* und 641 *ἡδόμενος λέγοντι.* | Nub. 955 *ἐνθάδε κίνδυνος ἀνεῖται σοφίας* und 1030 *πρὸς οὖν τάδ', ὦ κομψοπρεπῆ μοῦσαν ἔχων.* | Acharn. 1150 *Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδος τὸν ξυγγραφῆ τῶν μελέων ποιητήν* und 1162: *τοῦτο μὲν αὐτῷ κακὸν ἕν· κᾆθ' ἕτερον νυκτερινὸν γένοιτο.* | Oed. Col. 1138 *μυρί' ἀπ' αἰσχρῶν ἀνατέλλονθ' ὅς ἐφ' ἡμῖν κάκ' ἐμήσατ', ὦ Ζεῦ* und 1162 *μηκέτι μηδενὸς κρατύνων ὅσα πέμπει βιόδωρος αἶα.* |

Die beiden Fälle der zweiten Art der Hyperthesis, der anti-

strophische Wechsel des anlautenden Trochäus mit dem Ian
und des Choriambus mit dem Diiambus haben dies mit eina
gemein, dass dieselbe Reihe bei der antistrophischen Wie
holung das eine Mal mit dem schweren, das andere Mal mit
leichten Takttheile beginnt. Diese Freiheit, welche vom St
punkte der in der litterarischen Poesie entwickelten str
rhythmischen Kunst unter allen bisher erwähnten Fällen
Polyschematismus am meisten auffällig erscheint, findet ebe
wie die übrigen Fälle der sogenannten Hyperthesis (ein A
druck, der für die unhistorische, rein mechanische Auffass
der Alten charakteristisch ist) ihre Erklärung nur in der E
stehung der Logaöden aus uralten Metren des griechisc
Volkslebens, über welche wir § 48 gehandelt haben. In
gesungenen d. h. strengrhythmischen Poesie entsteht durch
Setzung einer Kürze an Stelle einer Länge ein kleines Acc
rando, im umgekehrten Falle ein kleines Ritardando (*μι*
διαφορὰ κατὰ λόγον ποδικόν). Dass diese Modificationen
taktmässigen Vortrage wenig bemerkbar wurden, ist unsch
einzusehen. Auch die erste Art der Hyperthesis, wo in
Strophe ein Versfuss daktylisch ist, d. h. zwei unbetonte Kür
hat, in der Antistrophe aber nur eine, bietet bei der Repetit
ein und derselben Melodie keine Schwierigkeit. Unsere heuti
Lieder haben analoge Fälle genug, denn jene ungleiche Resp
sion ist ganz das nämliche, wie wenn die beiden Reihen:

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten ⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑
Die schönste Jungfrau sitzet ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑

nach ein und derselben Melodie gesungen werden, trotzdem d
das erste Mal an derselben Stelle ein Daktylus steht, wo
zweite Mal ein Trochäus gesungen wird. Es ist dies genau g
nommen nichts anderes, als wenn in der Antistrophe ein auf
löster Trochäus steht, also drei Silben gesungen werden müss
während man nach derselben Melodie in der Strophe an d
selben Stelle einen nicht aufgelösten Trochäus, also nur zw
Silben zu singen hat. Das eine Mal bindet man die Töne, d
andere Mal nicht, oder, um mit Aristoxenus zu reden, das ei
Mal ist dasjenige ein *χρόνος κατὰ ῥυθμοποιίας χρῆσιν σύνθετ*
wo das andere Mal ein *ἀσύνθετος* ist.

Aber wie lässt sich denken, dass bei antstrophischen R
petitionen derselben Melodie derselbe Vers das eine Mal

em schweren Takttheile und einer darauf folgenden unbetonten rze, das andere Mal mit einem kurzsilbigen Auftakte und einer rauf folgenden Länge gesungen wird? dass das eine Mal von ei den Vers anfangenden Tönen der erste ein schwerer, der dere ein leichter Takttheil ist, während das andere Mal derbe erste Ton ein leichter Auftakt, der zweite Ton ein schwerer ktheil ist? Das würde sich die Melodie ebenso wenig mit icksicht auf die Composition gefallen lassen, als es für den nger geradezu unausführbar sein müsste.

Da bleibt denn nichts anderes übrig, als dass derselbe erste n des Verses, welcher in der einen Strophe bei der Silbenform:

— ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —

schwerer Takttheil gesungen wird, auch in dem entspreenden Verse der zweiten Strophe bei der Silbenform:

⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ —

s schwerer Takttheil gesungen werden muss, dass mithin auch es zweite Mal auf der ersten Silbe, also auf der Kürze des mbus der rhythmische Ictus liegt:

⏑́ — —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́.

Vird aber nicht hierdurch der Rhythmus des dreizeitigen Taktes erkehrt? Die Ictussilbe soll doch auf einen χρόνος δίσημος ommen, während die Thesis ein χρόνος μονόσημος sein soll; ist ier nicht das Umgekehrte der Fall, nämlich die Ictussilbe ein urzer χρόνος μονόσημος und die Thesis ein langer χρόνος δίσημος? Diese Frage nach eigenem rhythmischen Gefühle zu ntscheiden ist unstatthaft. Fragen wir Aristoxenus, so sagt er ei Psell. fr. 8, dass eine rhythmische Composition nicht bloss χρόνοι ποδικοί, sondern auch χρόνοι ῥυθμοποιίας enthalten könne. χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι seien solche Zeitgrössen, welche über as Megethos eines Takttheiles hinausgehen oder dasselbe in hrer Dauer nicht erreichen (ἴδιος δὲ ῥυθμοποιίας ὁ παραλλάσσων ταῦτα μεγέθη εἴτ' ἐπὶ τὸ μικρὸν εἴτ' ἐπὶ τὸ μέγα). Hat in dreizeitiger Takt die Taktform ⏑́ —, so enthält er χρόνοι ῥυθμοποιίας ἴδιοι: die den Ictus tragende einzeitige Kürze bleibt unter dem μέγεθος δίσημον der θέσις um einen ganzen χρόνος πρῶτος zurück, die unbetonte Länge geht in ihrer Zeitdauer um dieselbe Zeitgrösse über das μονόσημον μέγεθος ἄρσεως hinaus*).

*) Dass diese Taktform nicht bloss der antiken Theorie der Rhythmik gemäss ist, sondern auch in der Praxis vorkam, hat Westphal an den Resten

6. Die pyrrhichische Taktform.

Bloss die lesbischen Erotiker und wer von den alexan schen Dichtern ihre metrischen Formen getreu nachbildet, Theokrit in carm. 29. 30, lassen mit dem vor einem Dak stehenden Trochäus nicht bloss den Spondeus und Iambus, dern auch ganz nach Gutdünken die blosse Doppelkürze wechseln:

— ◡ — ◡◡ . . . .
— — — ◡◡ . . . .
◡ — — ◡◡ . . . .
◡ ◡ — ◡◡ . . . .

Sapph. fr. 98 θυρώρῳ πόδες ἐπτορόγυιοι, | τὰ δὲ σάμβαλα πεβόηα, | πίσυγγοι δὲ δέκ' ἐξεπόνασαν. | 45 ἄγε δὴ χέλυ δῖά μ φωνάεσσα γένοιο. || 65:

⏓ ◡ — ◡ ◡ — | — ◡ ◡ — , — ◡ ◡ — ◡ —
βροδοπάχεες ἄγναι Χάριτες, δεῦτε Δίος κόραι.

Dies letztere Metrum der Sappho und des Alcäus findet auch in den beiden einzigen gemischten Metren, welche uns Stesichorus überkommen sind und zwar in beiden mit anlau der Doppelkürze fr. 44:

ἄγε Μοῦσα λίγει', | ἄρξον ἀοι|δᾶς ἐρατωνύμου
Σαμίων περὶ παί|δων ἐρατᾷ | φθεγγομένα λύρᾳ.

Hiernach scheint angenommen werden zu müssen, dass auch Zeitgenosse der lesbischen Erotiker in seiner Rhadina, in wel er eine erotische Volkssage verherrlicht und sicherlich s sonstige Manier nicht beibehalten hat, sich der metrischen dung der Sappho und des Alcäus angeschlossen hat.

Weiterhin aber kommt in der klassischen Zeit keine S von dem Wechsel des anlautenden Trochäus mit der Dop kürze vor. Auch diese Taktform ist nur aus der oben § behandelten Entstehung der Logaöden zu begreifen. Jedenf muss mit ihr in der gesungenen Poesie ein vollständiger d zeitiger Takt angedeutet sein. Im Speciellen sind folgende nahmen aufgestellt worden:

1. Der fehlende dritte χρόνος πρῶτος ist durch die gleitende Musik ausgefüllt, indem die Kithara noch vor d Sänger den Takt beginnt (Weissenborn de versib. Glycon. I p.

griechischer Melodieen nachgewiesen. Wir lassen jedoch diese ausführl Auseinandersetzung der zweiten Auflage aus Mangel an Raum weg.

2. Jede der beiden Kürzen hat den Umfang eines $1\frac{1}{2}$-zeitigen όνος ἄλογος (Pfaff, Münchener gelehrte Anzeigen 1855 Nr. 13).

3. Der Pyrrhichius ist eine prosodische Licenz, eine Verrzung des anlautenden Trochäus in Folge der Kraft des metrihen Ictus auf der ersten Arsis, analog dem Iambus, der im ischen Hexameter hin und wieder die Stelle des anlautenden ondeus vertritt, also ein ἀκέφαλος πούς im Sinne der Metriker. Veissenborn a. a. O.)

Gegen keine dieser Annahmen lässt sich Erhebliches einenden, die dritte aber ist im Wesentlichen die historisch am ichsten liegende.

Ein anderes Beispiel eines den ganzen dreizeitigen Takt rtretenden Pyrrhichius ist die Freiheit, welche sich Pindar d Euripides gestatten, die katalektische Silbe eines Glykoions in eine Doppelkürze aufzulösen, auch ohne dass ein Wortde stattfindet. Dieser auslautende Pyrrhichius darf aber nicht s erläuternde Analogie für den anlautenden herbeigezogen erden, da er eine verhältnissmässig späte Erscheinung, der ılautende dagegen ein Ueberrest der ältesten griechischen letren ist.

7. Rückblick auf die polyschematistischen Formen.

Wenn der erste **Iambus** einer iambischen Dipodie durch **ilben-Hyperthesis mit dem Trochäus wechselt:**

(*a*) ◡ — ◡ — mit — ◡◡ —,

fällt dies nach der Theorie Hephästions und seiner Scholiasten **nter** die polyschematische Bildung, ebenso auch wenn auf an**utenden** Iambus ein Spondeus folgt (Heph. p. 58, 2):

(*b*) ◡ —, — — — ◡◡ —,

er es ist kein Polyschematismus, wenn der anlautende Iambus **mischter** Reihen vor einem Trochäus oder Daktylus steht:

(*c*) ◡ —, — ◡ — ◡◡ —
(*d*) ◡ —, — ◡◡ — ◡ —.

Nach derselben Theorie ist es polyschematistisch, wenn dem lautenden Spondeus wiederum ein Spondeus folgt oder wenn n eine Anakrusis vorausgeht (Heph. p. 59, 5. 58, 19):

(*e*) ⏒́ — — — — ◡◡ — εὐφράνας ἡμᾶς ἀπόπεμπ'
(*f*) ◡̄, ⏒́ —, — — — ◡◡ —
(*g*) ◡̄, ⏒́ —, ⏒́ ◡◡ — — ὦ καλλίστη πόλι πασῶν,

dagegen bildet derselbe als Anfang einer gemischten Reihe folgendem Trochäus oder Daktylus kein *πολυσχηματιστον*:

(*h*) — —, — ◡◡ — ◡ —
(*i*) — —, — ◡ — ◡◡ —.

Ein illegitimer Spondeus im Ausgange der Reihe ist Po schematismus:

(*k*) — ◡◡ — ◡ — ◡̄ —

und ferner ist jede nicht gemischte Reihe polyschematistisch, w ihr anlautender Trochäus mit dem Spondeus oder Iambus wechs

(*l*) — — — ◡ — ◡ —
(*m*) ◡ — — ◡ — ◡ — } statt — ◡ — ◡ — ◡ —.

Beginnt eine gemischte Reihe mit dem Tribrachys statt Trochäus, so ist sie kein *πολυσχηματιστον*:

(*n*) ◡◡ — ◡◡ — ◡ — statt — ◡ — ◡◡ — ◡ —.

Dies ist sicherlich nicht ganz consequent. Die Verse *e* *g* haben einen Spondeus an illegitimer Stelle („*παρὰ τάξι* und sind deshalb polyschematistisch; müssen dann aber nicht demselben Grunde auch *h* und *i* in dieselbe Classe gerech werden? u. s. w.

Die Inconsequenz ist dadurch entstanden, dass man schon der Zeit vor Heliodor ein neues *μέτρον πρωτότυπον*, nämlich *ἀντισπαστικόν*, annahm und hierunter eine grosse Zahl gemisch Reihen begriff, indem man nicht von dem trochäischen oder sp deischen, sondern von dem iambischen Anlaute derselben ausgi Man stellte hierbei als metrisches Grundgesetz den Satz auf, d die erste Hälfte des Antispasts, nämlich der Iambus, mit jeder dern zweisilbigen Taktform, dem Trochäus, Spondeus und Pyr chius wechseln könne. Mar. Vict. p. 88, 4 K.: *Coniugatio antisp ut Iuba noster atque alii Graecorum opinionem secuti referunt, semper ita perseverat, ut in principio iambus collocetur. indiffere enim auctores lyrici metro antispastico initia praestiturunt, saepe e pro iambo primo aut spondeus aut trochaeus aut pyrrhichius pon* Hephaest. p. 32: *τὸ ἀντισπαστικὸν τὴν μὲν πρώτην συζυ ἔχει τρεπομένην κατὰ τὸν πρότερον πόδα εἰς τὰ τέσσαρα δισυλλάβου σχήματα.* Alle Erscheinungen, welche diesem Ges sich subsumirten, waren legitime Erscheinungen, waren n „*παρὰ τάξιν*“: das „*πλῆθος σχημάτων*“, was sich hier er hatte einen „*ἐπιλογισμός*“ und gehörte deshalb nicht zum I

schematismus, für dessen Begriff eben der Mangel des „*ἐπιλογισμός*“ ein wesentliches Moment ist. Heph. 57. Mit Hülfe dieses allerdings sehr äusserlichen Gesetzes liessen sich auf den antispastischen Anlaut:

⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ — und ⏑ — — ⏑ — ⏑⏑ —

folgende Formen zurückführen:

— ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —   — ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ —
— — — ⏑⏑ — ⏑ —   — — — ⏑ — ⏑⏑ —
⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —

Dass auch die zweite Hälfte des Antispastes mit dem Spondeus wechseln könne, hatte man nicht als Gesetz aufgestellt, und so waren denn z. B. die Formen:

— — — — — ⏑⏑ —
⏑ — — — — ⏑⏑ —

gegen die *τάξις* der antispastischen Bildung und gehörten somit in die Classe der *πολυσχημάτιστα*, welcher überhaupt sämmtliche Eigenthümlichkeiten der gemischten Reihen zugewiesen wurden, die sich nicht durch die für Antispaste, Ionici, Trochäen und Iamben, sei es mit Recht oder Unrecht, aufgestellten Gesetze erklären liessen.

Man wird sich hierdurch leicht überzeugen, dass, so lange man in der Metrik noch nicht die Kategorie der Antispastika aufgestellt hatte, auch die vorstehenden Formen der gemischten Reihen, welche Hephästion auf das vermeintliche Gesetz der Antispasten zurückführt und deshalb nicht zu den polyschematischen Bildungen rechnet, — dass alle diese Formen nicht weniger zu der Classe der Polyschematisten gezählt werden mussten, als diejenigen, welche ihr Hephästion zuweist.

Erst dann, wenn man von der antispastischen Messung absieht, zeigt sich das Wort polyschematistisch in seiner richtigen Bedeutung; denn alsdann hat ein und dasselbe gemischte Metrum in Wahrheit viele Formen, erst dann können wir von einem wirklichen „*πλῆθος*“ *σχημάτων* sprechen. Das *δίμετρον ἐπιχοριαμβικόν* d. h. der Choriamb hinter einem Ditrochäus hat alsdann im ganzen zehn verschiedene Formen:

1. —́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́   6. —́ ⏑ —́ — —́ ⏑⏑ —́
2. —́ — —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́   7. —́ — —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́
3. ⏑ — —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́   8. ⏑́ — —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́
4. ⏑́⏑ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́   9. ⏑́⏑ ⏑ —́ — —́ ⏑⏑ —́
5. ⏑́⏑ — —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́   10. ⏑́⏑ — —́ — —́ ⏑⏑ —́

Das ist doch im eigentlichen Sinne ein Polyschematismus! — Bei dem zweiten Glykoneion gab es neben der Grundform wenigstens fünf Nebenformen, deren Bildung in den übrigen Metren keine Analogie hatte; den Formen mit anlautendem Spondeus, Iambus, Tribrachys, Anapäst gesellt sich noch die mit Pyrrhichius anlautende hinzu, welche oben bei den Formen des dritten Glykoneions fehlte:

— ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
— — — ⏑⏑ — ⏑ —
⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏑ —

Zu diesen sechs verschiedenen Gestalten des zweiten Glykoneions kommen nun aber auch noch viele der für das dritte Glykoneion bestehenden Formen hinzu, denn bei der Hyperthesis des daktylischen und nicht-daktylischen Fusses kann das zweite Glykoneion auch mit dem dritten Glykoneion wechseln. Fürwahr, das *πλῆθος σχημάτων* ist hier fast unendlich!

Als zureichenden Grund für diese Menge von Formen, welche von den alten Metrikern in mechanisch-äusserlicher Weise ohne Rücksicht auf den Rhythmus und die Geschichte der Metra erklärt werden, können wir wiederum nur die oben entwickelte Ansicht von der Entstehung der Logaöden aus den prähistorischen Metren des griechischen Volkslebens geltend machen. Es fällt hiermit die bisher sehr naheliegende Ansicht weg: War man soweit gegangen, die Füsse der beiden früher streng gesonderten Rhythmengeschlechter in derselben Reihe zu vereinigen und den Daktylen eine wechselnde Stellung zu geben, ohne damit die Takteinheit aufzuheben, so lag nichts im Wege die Freiheit weiter auszudehnen. Schon im Epos war als erste Silbe des Hexameters eine Kürze zugelassen und ihr durch die Kraft der Arsis die Geltung einer Länge gegeben worden, warum sollte nicht die gleiche und noch grössere Freiheit in der aus verschiedenen Füssen gemischten Reihe gestattet sein? —

G. Hermann glaubt die Einheit in der Verschiedenheit der anlautenden Taktformen dadurch zu erklären, dass er sagt, sie seien „quasi praeludium quoddam et tentamentum numeri deinceps secuturi“. In einer aus mehreren zweiten Glykoneen bestehenden Composition soll nach

rmann in jeder dieser Reihen der dem ersten Daktylus voraus-
iende Takt als praeludium und tentamentum der folgenden
i Takte abgesondert werden, auf je drei Takte soll ein Ten-
nentum von zwei Takten kommen! Denn nicht Ein, sondern
ei Takte sind es, welche nach Hermann in dem Iambus oder
ochäus, Spondeus oder Pyrrhichius enthalten sind, zwei Takte,
durch zwei Silben von unbestimmter Quantität, einerlei ob
rz oder lang, ihren Ausdruck finden. Und gerade mit dieser
ben-Unbestimmtheit bringt es Hermann in Zusammenhang,
ss sie eben nur ein tentamentum rhythmi deinceps secuturi,
er noch kein wirklicher, strenger Rhythmus sind. Es wird sich
iterhin S. 556 ff. ergeben, dass wir die ganz bestimmte Ueber-
ferung haben, dass selbst der anlautende Spondeus, bei dem
n noch am ersten an ein dipodisches Maass denken könnte,
r ein einziger Takt mit einem einzigen Ictus ist, — wie viel
niger dürfen da für den Trochäus, Iambus oder gar für den
rrhichius zwei Icten vorausgesetzt werden? Böckh schreibt
nem jeden der in Rede stehenden Takte nur Einen
tus zu, aber er mag ihn so wenig wie Hermann mit
n darauf folgenden Takten zu einer rhythmischen
eihe zusammenfassen. Er ist ihm kein Präludium mehr,
ndern er lässt ihn eine bestimmte, in sich abgeschlossene mono-
odische Reihe bilden. Diese seine Auffassung hat Böckh in
einen Schemata der Pindarischen Metra durchgeführt; es zer-
ällt hiernach z. B. Ol. 1, 1 ff. in folgende Reihen:

> ἄρι|στον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ | χρυσὸς | αἰθόμενον πῦρ |
> ἅτε δι|απρέπει | νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου· |
> εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν |
> ἔλδε|αι, φίλον ἦτορ, |

sth. 7, 5 besteht nach ihm aus folgenden rhythmischen Reihen:

> ἀέ|θλων ὅ|τι κράτος ἐξ|εῦρε· | τῷ καὶ ἐγώ, | καίπερ | ἀχνύμενος |
> θυμόν, | αἰτέομαι | χρυσέ|αν καλέσαι | Μοῖσαν. | ἐκ μεγάλων δὲ
> πεν|θέων λυθέντες.

as sollen die Reihen sein, nach denen sich der gesungene
ext gliederte, wobei zu betonen ist, dass die gewöhnliche Kürze
ets ein Chronos protos oder ein Achtel war, und dass auf die-
lbe niemals zwei Sechszehntel der Begleitung, geschweige noch
einere Zeitgrössen fallen konnten. Und bei dieser Beschränkung
ll Pindar so viel kleine selbstständige Reihen gebildet haben
nnen, Reihen aus einem einzigen Dreiachteltakte?

Schon vor Böckh hatte Apel die Ansicht aufgestellt, das alles, was dem ersten Daktylus der Reihe vorausgeht, ein Auftakt von ein oder zwei Einzeltakten im Sinne unserer modernen Musik sei. Hätte Apel versucht, diese Auffassung an mehr Beispielen durchzuführen, so würde er sie bald als unzureichend erkannt haben. Sie reicht aus z. B. für die drei ersten Verse von Antig. 100: *ἀκτὶς ἀελίοιο κάλλιστον* u. s. w.

⏑̆ — ⏓ | ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⌞ — ⏓ | ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⌞ — ⏓ | ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ —,

aber schon nicht mehr, um das erste beste Beispiel herauszugreifen, für Philoct. 1123: *οἴμοι μοι, καί που πολιᾶς πόντου θινὸς ἐφήμενος*, was nach jener Theorie folgendermaassen ausgedrückt werden müsste:

— ⏑̆ — ⏑̆ ¦ ⏑́ ⏑ ⏑ — — ⏑̆ | ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ —

Sophokles lässt hier offenbar gleiche rhythmische Reihen auf einander folgen, was durch die antistrophische Responsion völlig gesichert ist; nach der Vortakttheorie sind aber diese, man mag sich abmühen wie man will, nicht herauszubringen. Und so in unzähligen anderen Fällen. Es mag der Fall sein, dass z. B. die zweisilbigen Takte im Anfange der äolischen Daktylen und in anderen einfachen und gleichmässigen Compositionen die Bedeutung unseres Auftaktes haben, aber ganz entschieden ist dies nicht der Fall in allen Pindarischen und in allen den tragischen Strophen, wo die auf einander folgenden Reihen auch nur einigermaassen ungleich sind.

G. Hermann hat für den anlautenden Takt, welcher dem ersten Daktylus der Reihe vorausgeht, sich des Wortes *βάσις* bedient. Zufolge der antiken Ueberlieferung ist dieser Takt der Anfangstakt der Reihe, nicht aber ein der rhythmischen Reihe vorausgeschicktes Präludium, und es hat daher dieser Anfangstakt der gemischten Metra so wenig einen ihn als solchen bezeichnenden, besonderen Namen nothwendig, wie der Anfangstakt des trochäischen Tetrameters oder des heroischen Verses. Auch Böckh sagt von der Reihe:

⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́,

sie sei eine logaödische Tripodie mit einer vorausgehenden Basis. Sie ist aber vielmehr eine Tetrapodie oder ein Dimetron, wie sie schon die Alten nennen, und zwar eine solche Tetrapodie, welche an zweiter Stelle einen Daktylus hat. Der erste Fuss schliesst sich auf das innigste mit dem folgenden Daktylus

iger Einheit zusammen, — wie soll man da den ersten Takt
ı zweiten loslösen und ihn als ein abzutrennendes Glied mit
em ihn von den drei übrigen Takten sondernden Namen be-
hnen? Dasjenige dagegen, was mit einem Terminus zu be-
hnen ist, ist die metrische Freiheit, welche sich die Dichter
diesen ersten Takt darin gestatten, dass sie den hier stehen-
ı Trochäus sowohl mit dem irrationalen Trochäus als auch
t dem auf der Kürze zu betonenden Iambus, ja sogar mit dem
rrhichius vertauschen können. Ich habe nachgewiesen, dass
r traditionelle Name hierfür der Terminus „poly-
hematistisch" ist, und dies Wort ist für diesen Begriff so
ssend als es nur immer sein kann. Hermann denkt sich, jener
ste Takt sei gewissermaassen der versuchsweise Anlauf, den
n zur Hervorbringung der rhythmischen Bewegung nimmt,
er gleiche dem ersten noch vorbereitenden, unsicheren „Schritte",
t welchem der Laufende oder Springende vor dem eigentlichen
uf oder Sprunge zur leichteren Ausführung seiner Arbeit an-
bt. Das ist der Grund, weshalb er jenen Takt „Schritt",
άσις" genannt hat. Das Wort βάσις dient aber von Plato's und
istoteles' Zeit bis auf Hephästion und darüber hinaus in der
trischen Kunstsprache zur Bezeichnung eines ganz anderen,
hr wichtigen metrischen Grundbegriffs, welcher mit dem poly-
hematistischen Anlaute der gemischten Reihe nicht die mindeste
rwandtschaft hat. Die Alten bezeichnen jede der beiden dipo-
schen Hälften des Glykoneions als βάσις, entsprechend der
ten Gewohnheit des Taktirens, wonach der Dirigent der musi-
lischen Aufführung bei jeder dipodischen Hälfte dieser Reihe, um
nger und Spieler im Takte zu erhalten, mit dem Fusse auftrat.
ur als einen in der modernen griechischen Metrik seit
ermann viel gebrauchten Terminus für den polysche-
atistischen Anfangsfuss mag man den Ausdruck 'Basis'
ibehalten, gegen ein besonderes Zeichen für denselben (‚x' bei
öckh) müssen wir aber unter allen Umständen protestiren, da
e sogenannte Basis nichts Anderes als der erste Fuss der
ihe ist; die Freiheit des antistrophischen Wechsels kann analog
r Irrationalität und Auflösung höchst einfach ausgedrückt
rden z. B.:

́— ◡̄ — ◡◡ — ◡ —
◡́ — — ◡◡ — ◡ —
◡́ ◡̄ — ◡◡ — ◡ —
◡́◡ ◡ — ◡◡ — ◡ — u. s. w.

Selbstverständlich darf eine logaödische Reihe mit polyschematistischem Anfangsfuss nicht zwei Icten erhalten, wenn man sonst eine Reihe nur mit einem Ictus bezeichnet, überhaupt bedürfen die Böckhschen Schemata der logaödischen Strophen einer Vereinfachung, die wir unten geben werden. Der Ictus bezeichnet nach unserer Setzung immer nur die erste Arsis. Dass die letztere durchaus nicht immer den stärksten Ictus trägt, ist in der Rhythmik ausführlich nachgewiesen.

8. Aristides über die gemischten Reihen.

Heliodor und Hephästion zerlegen die nur Einen Daktylus oder Anapäst enthaltenden *μικτά* in viersilbige *πόδες*, z. B. Antispast, Choriamb, Diiamb u. s. w. Diese vierzeitigen *πόδες* sind nach der Theorie der Metriker *πόδες σύνθετοι*, weil sie sich in zwei zweisilbige *πόδες ἁπλοῖ* zerlegen lassen, z. B. der Antispast in einen Iambus und Trochäus, der Ionicus in einen Spondeus und Pyrrhichius. Andere Metriker kamen, wie schon S. 551 angedeutet, auf den Einfall, die *μέτρα μικτά* auch in diese zweisilbigen *πόδες* zu zerlegen. Dies Verfahren ist dem Scholiasten Hephästions bekannt. Nach schol. Heph. p. 188 f. bestehen die von Hephästion selber in viersilbige Antispasten und Diiamben zerlegten Metra:

κατθνάσκει Κυθέρη' ἁβρὸς Ἄδωνις· τί | κε θεῖμεν,
Νύμφαις ταῖς Διὸς ἐξ αἰγι|όχω φασὶ τετυγμέναις,
τὸν στυγνὸν Μελανίππου φόνον αἱ πατροφόνων ἐρι|θοι·

das erste „*ποδῶν ἁπλῶν ἑπτὰ καὶ συλλαβῆς*“, das zweite „*ποδῶν ἁπλῶν ὀκτώ*“, das dritte „*ποδῶν ἁπλῶν ὀκτὼ καὶ συλλαβῆς μιᾶς*“:

— — — ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ¦ — ⏑ ¦ ⏑ — ¦ ⏑
— — — ⏑ ¦ ⏑ — — ⏑ ¦ ⏑ — — ⏑ | ⏑ — ¦ ⏑ —
— — — ⏑ ⏑ — — ⏑ ¦ ⏑ — — ⏑ ¦ ⏑ — ¦ ⏑ — ⏑.

Auch rein daktylische und anapästische Reihen theilte man nach zweisilbigen *πόδες ἁπλοῖ* ab, z. B. die daktylische Tripodie, die sogenannte *περίοδος δωδεκάσημος* quadrupes Mar. Vict. 73, 33 K.:

— ⏑ ¦ ⏑ — ¦ ⏑ ⏑ ¦ — —.

Dieselbe zweisilbige Gliederung wird auch in den Scholien zu Pindar angewandt. Ganz besonders war ihr der Metriker zugethan, dessen Schrift Aristides in seiner Rhythmik als die Theorie der *συμπλέκοντες* citirt und auszugsweise wiedergibt. Allg. Th. Cap. III u. IV. Er hat sogar die Nomenclatur *ἀντισπαστικόν*, *χοριαμβικόν*, *ἐπιχοριαμβικὸν* aufgegeben und statt derselben eine neue vom

der Stellung der zweisilbigen *πόδες* hergenommene Bezeichnungsweise angewandt, z. B. *ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου* für das nunmehr in einen Trochäus und drei Iamben zerlegte *χοριαμβικὸν δίμετρον*:

— ᴗ | ᴗ — | ᴗ — | ᴗ —.

Mit dieser neuen metrischen Theorie verbindet diese Quelle des Aristides allerlei rhythmische Elemente; dies hat auch Marius Victorinus (oder vielmehr eine von dessen Quellen) gethan, aber bei weitem nicht so reichhaltig wie unsere „Theorie der *συμπλέκοντες*“; und wenn die letztere auch manche der von ihr vorgebrachten rhythmischen Begriffe und Kategorieen falsch verstanden und falsch angewandt hat, so ist sie dennoch bei dem nur sehr fragmentarischen Zustande der rhythmischen Ueberlieferung für uns von Wichtigkeit. Insbesondere gibt sie uns einen traditionellen Anhaltspunkt für die rhythmische Messung der *μέτρα μικτά*, trotzdem dass sie hier schon den oben angedeuteten Standpunkt der Messung, der wo möglich noch unrhythmischer ist als Heliodors viersilbige Messung, zu Grunde legt. Mit Rücksicht auf die letztere, welche sie einmal, nämlich bei der mit der Länge anlautenden Form des Prosodiacus auch praktisch anwendet, stellt sie den Satz auf, dass es viersilbige *πόδες* oder *ῥυθμοὶ* gebe, welche bald in zweisilbige *πόδες ἁπλοῖ*, bald in *χρόνοι* d. i. in eine *θέσις* und *ἄρσις* aufgelöst und deshalb *μικτοὶ**) genannt würden. In *πόδες* ist z. B. der viersilbige Antispast und Diiambus in den oben angeführten Versen *κατθνάσκει Κυθέρη'* u. s. w. von dem Hephästioneischen Scholiasten aufgelöst, ebenso der Choriambus und Diiambus von Aristides selber, wenn dieser das *χοριαμβικὸν δίμετρον* — ᴗ ᴗ — | ᴗ — ᴗ — in einen Trochäus und drei Iamben zerlegt und demgemäss als *ἴαμβος ἀπὸ τροχαίου* bezeichnet. Wird dagegen das *μέτρον μικτὸν* nach jener (Heliodoreischen) Weise nicht in zweisilbige *πόδες ἁπλοῖ*, sondern in viersilbige *πόδες σύνθετοι* abgetheilt, so zerlegt sich der Antispast oder Choriambus, der Diiambus u. s. w. in *χρόνοι*, das erste Silbenpaar desselben wird als *θέσις*, das zweite als *ἄρσις* gefasst:

″ ᴗ, ´ ᴗ	ᴗ ″, ᴗ ´		″ ᴗ, ᴗ ´	ᴗ ″, ´ ᴗ
θ. ἄ.	θ. ἄ.		θ. ἄ.	θ. ἄ.

*) *Μικτοὶ* ist hier ein fehlerhafter Ausdruck für *κοινοί*, denn dasjenige, was zweierlei Auffassungen zulässt, heisst nicht *μικτόν* sondern *κοινόν*, wie auch Cäsar anmerkt.

Eine jede Dipodie, welche sich in eine gleich grosse *θέσις*
ἄρσις zerlegt, ist nach Aristoxenus ein *πούς δακτυλικός*. D
alte rhythmische Grundbegriff ist hier von der „Theorie
συμπλέκοντες" herbeigezogen worden: sowohl der Ditrochäus
Diiambus wie auch der Choriambus und Antispast ist hier gera
als *δάκτυλος* bezeichnet. Dasselbe findet sich auch in der M
des Marius Victorinus, in dem Capitel de rhythmo. Aristides
hier aber das vor Marius Victorinus voraus, dass auch
zwei aus zwei Spondeen bestehende Dipodieen, nämlich – –́ .
und –́ – –́ – als *δάκτυλοι* in dieselbe Kategorie mit dem
trochäus, Diiambus, Choriambus und Antispast gestellt we
unter folgender Terminologie (Aristid. Quint. 39 f.):

–̋ ⏑ –́ ⏑ *κρητικός, ὃς συνέστηκεν ἐκ τροχαίου θέσεως καὶ τρο*
ἄρσεως.

⏑ –̋ ⏑ –́ *δάκτυλος κατ' ἴαμβον, ὃς σύγκειται ἐξ ἰάμβου θέσεω*
ἰάμβου ἄρσεως.

–̋ ⏑ ⏑ –́ *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπὸ τροχαίου, ος γίνεται ἐκ*
χαίου θέσεως καὶ ἰάμβου ἄρσεως.

⏑ – – ⏑ *δάκτυλος κατὰ βακχεῖον τὸν ἀπ' ἰάμβου, ὃς ἐναντίως ἰσ*
τισται τῷ προειρημένῳ.

– –̋ – –́ *δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν ἰαμβοειδῆ, τὸν μὲν γὰρ α*
εἰς θέσιν, τὸν δὲ εἰς ἄρσιν δέχεται.

–̋ – –́ – *δάκτυλος κατὰ χορεῖον τὸν τροχ(αι)οειδῆ ἀναλόγως τῷ π*
ρημένῳ συγκείμενος.

Unter den bei den zwei letzten Doppeltakten gebrauchten
zeichnungen *χορεῖος τροχαιοειδής* und *ἰαμβοειδής* haben wir
unmittelbar vor unserer Stelle von Aristides besprochenen
γοι χορεῖοι δύο, ὁ μὲν ἰαμβοειδής ... ὁ δὲ τροχ(αι)οειδής,
den statt eines Trochäus oder Iambus stehenden irration
Spondeus –́ – und – –́ zu verstehen, der Name *χορεῖος ἄλ*
für diesen irrationalen Spondeus (2 + 1½) ist auch der bei Ar
xenus vorkommende Terminus. Vgl. Allg. Th. Cap. III.

Irrationale Spondeen kommen in reinen *τροχαϊκὰ* und
βικὰ an den Stellen vor, wo eine *ἄρσις ἀδιάφορος* als Lä
erscheint:

⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
–̋ –́ ⏑ – –̋ –́ ⏑ –́ .

Aber wo erscheinen zwei solche Spondeen in dipodischer
bindung, die eine als dipodische *θέσις*, die andere als dipodi
ἄρσις? oder mit anderen Worten: in welchem Metrum ko

vor, dass von zwei auf einander folgenden Iamben oder Tro-
ien eine jede eine *συλλαβὴ ἀδιάφορος* hat? Lediglich in den
ρα μικτά (über die *μέτρα σκάζοντα* s. die ionischen Metra a. E.):

–́ ⏓ –́ ⏓ –́ ⏑⏑ –́
⏓ –́ ⏓ –́ ⏓ –́ ⏑⏑ –́;

nehin weist uns unsere Stelle des Aristides für die *δάκτυλοι*
τὰ χορεῖον schon durch die Verbindung, in welche sie die-
ben mit dem Choriambus und Antispast bringt, auf die ge-
schten Metra.

Somit lehrt die rhythmische Tradition, welche von
r Theorie der *συμπλέκοντες* herbeigezogen wird, dass die in
n *μέτρα μικτὰ* statt der Dipodieen:

–́ ⏑ –́ ⏑ und ⏑ –́ ⏑ –́

rkommenden Dispondeen:

–́ – –́ – – –́ – –́

cht aus wirklichen (vierzeitigen) Spondeen, sondern
ıs *χορεῖοι ἄλογοι* bestehen und dieselbe rhythmische
essung haben wie die Spondeen der reinen iambischen
ıd trochäischen Metra: die den Ictus tragende Länge
ıt zweizeitiges Maass, die ictuslose Länge ist andert-
albzeitig und ist eine um einen halben Chronos protos
etardirende einzeitige Thesis und der spondeische Takt
ehört nicht dem vierzeitigen daktylischen, sondern
em dreizeitigen trochäischen (diplasischen) Rhythmus
n, — daher auch der Name „*χορεῖος*“.

Hiermit ist zugleich gesagt, dass die Trochäen und Iamben
er *μέτρα μικτὰ* gleich denen der trochäischen und iambischen
αθαρὰ dreizeitige, nicht vierzeitige Takte sind. H. Voss nahm
owohl für die trochäischen und iambischen Metra (z. B. den Tri-
ıeter) wie für die gemischten Metra eine vierzeitige Taktmessung
n und diese Ansicht ist in neuerer Zeit (Lehrs, Meiners) wieder-
ıolt. Der Form der metrischen Schemata nach kann dies für die
gemischten Metra noch immer berechtigter erscheinen als für die
iambischen und trochäischen, denn in manchen gemischten Strophen
sind die anscheinend vierzeitigen Takte (Spondeen, Daktylen, Ana-
päste) sogar häufiger als die Trochäen und Iamben, z. B. Antig.
944. Aber auch hier sind nach der bei Aristides erhaltenen
rhythmischen Ueberlieferung die anlautenden vier Längen nicht

zwei vierzeitige Spondeen, sondern zwei retardirende πόδες τρ
μοι ἄλογοι, mithin die übrigen Takte πόδες τρίσημοι ῥι
Nach derselben Ueberlieferung hat der anlautende Spon
nicht, wie Hermann will, zwei, sondern nur einen starken T
theil (der erste Einzeltakt ist „Eine θέσις").

Nach derselben Ueberlieferung endlich ist ein Metrum
⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ — nicht, wie Böckh will, eine Verbindung
einer monopodischen und tripodischen Reihe, sondern ein einz
„ῥυθμός" (Aristid. 36. 37 Meib.) d. i. eine einzige tetrapodi
Reihe. Vgl. S. 554.

§ 50.

Die Logaöden der subjektiven Lyrik.

Die Logaöden, die in ihrem bewegten Ethos und dem n
nichfachen Wechsel der Versfüsse für die subjektive Lyrik
geeignetsten Rhythmus darbieten, nehmen in der Metrik
lesbischen Dichter die bei weitem hervorragendste Stellung
und sind hier ungeachtet der Beschränkung der Lesbier auf
stimmte in mehreren Gedichten wiederholte Metra und u
achtet der einfachen Strophencomposition zu einem so gro
Formenreichthum entwickelt, dass sich zwischen den einzel
hierher gehörenden Maassen ein ebenso scharfer Gegensatz
metrischen Bildung und des ethischen Charakters ergibt
zwischen den lesbischen Daktylen, Iamben, Trochäen und Io
Gleich den archilocheischen Metren werden die Logaöden
Lesbier für die Folgezeit zu typischen, oft gebrauchten Forn
vor allen wendet sich ihnen Anakreon zu, doch so, dass
manche Formen, die dem leichten Tone seiner Lyrik n
zusagen, ausschliesst, dagegen neue Bildungen hinzufügt
auch in den metrischen Grundgesetzen manches Eigenthümli
hat; sodann hat sich die spätere Skolienpoesie und die L
der alexandrinischen und nachklassischen Lyrik den lesbisc
Formen angeschlossen. Die von Anakreon gebrauchten Logaö
werden von den Komikern adoptirt und weiter ausgebildet,
ähnlicher Weise wie die Iamben, Trochäen und Daktylo-T
chäen des Archilochus. Wir haben deshalb die stichischen
systematischen Logaöden der Komödie zugleich mit denen
Lesbier und des Anakreon, denen sie auch im systaltisc
Tropos gleich stehen, zu behandeln, während die logaödisc

ophen der Komödie unter den dem Drama eigenthümlichen dungen ihre Stelle finden.

Die Strophencomposition der Lesbier ist distichisch oder rastichisch, bei Anakreon auch tristichisch; die Einfachheit ser Bildung wird noch dadurch erhöht, dass in der tetrachischen Strophe zwei oder gar drei Verse dasselbe Metrum ben. Das epodische Schlusskolon der Strophe hängt nicht ten mit dem vorausgehenden Verse durch Wortbrechung zunmen, ohne sich zu einem selbständigen Verse gestaltet zu ben; so nicht bloss der Adonius der sapphischen, sondern auch r Glykoneus der asklepiadeischen Strophe. Auch in den aus r Wiederholung eines und desselben Verses bestehenden Gechten der Lesbier fand eine strophische Gliederung statt. ephästion 65 berichtet, dass die Gedichte des zweiten und itten Buches der Sappho in den alten Handschriften nach rophen von je zwei Versen paragraphirt waren; die horazischen achbildungen der alcäischen Oden zerfallen in Strophen von je er Versen*), wie zuerst Meineke und Lachmann (Z. f. A. 1845. 481) bemerkten, und dieselbe Composition muss hiernach ich für Alcäus selber angenommen werden. Die strophische liederung, die fast immer durch Interpunktion bezeichnet wird, ird durch den melischen Vortrag bedingt, indem die verschieenen Strophen desselben Gedichtes nach derselben Melodie geingen wurden; wo eine Strophe nicht mit dem Satzende schliesst, ird der Anfang der folgenden Strophe durch den Anfang der lelodie dargestellt. Da die lesbische Lyrik durchgängig eine ielische ist, so scheint für alle Gedichte, auch für die phaläeischen, die Strophencomposition nothwendig gewesen zu sein. Venn sich dieselbe in den Phaläceen des Catull u. s. w. nicht achweisen lässt, so deutet dies darauf hin, dass sich hier Catull icht an die Lesbier, sondern an die späteren Dichter, die nicht mehr ür den Gesang, sondern für die Lektüre schrieben, angeschlossen at. — Neben der strophischen Bildung stehen die Systeme (die Glykoneen und die verschiedenen Arten der Pherekrateen), die aber bei den Lyrikern nicht wie die anapästischen Systeme ἀπεριόριστα sind, sondern antistrophisch wiederholt werden, in der Weise, dass die Strophe aus einem oder zwei Systemen besteht.

*) In den distichischen Gedichten machen je zwei Distichen eine strophische Einheit aus; auch hier kehrte nämlich nach je vier Versen dieselbe Melodie wieder.

Ueber die Auflösung und den Polyschematismus s. (
§ 49. Hier ist nur noch zu bemerken, dass die spondeische I
bei Alcäus und Sappho etwa noch einmal so häufig ist als
trochäische, iambische und pyrrhichische zusammengenom
und dass sie bei Anakreon den Iambus und den Trochäus
Trochäus ist bei Anakreon seltener als der Iambus) sogar
das Fünf- oder Sechsfache überwiegt. In den Nachbildur
der Römer wird der Spondeus allmählig zur einzig gelter
Form, so bei Horaz, während Catull in den Phaläceen den '
chäus und Iambus als seltenere Füsse zulässt und in den gl
neischen Systemen den Trochäus sogar vorwiegen lässt. Ob s
bei den Griechen je nach den einzelnen Metren ein Untersc
im Gebrauch der basischen Füsse sattfand, lässt sich nicht n
bestimmen.

I. Logaödische Tripodieen.

Akatalektische Pherekrateen.

Die kürzeste logaödische Reihe ist die Tripodie. Sie
scheint in einer doppelten Form, je nachdem der Daktylus
erster oder zweiter Stelle steht; die zweite Form heisst bei
Alten Pherekrateus; wir dehnen diesen Namen auch auf die e
Form aus, wie ein Gleiches von den alten Metrikern und
Hermann schon bei dem Glykoneus geschehen ist, und un
scheiden nach der Stellung des Daktylus an erster oder zwe
Stelle einen ersten und zweiten Pherekrateus:

erster Pherekrateus ⏒́ ◡ ◡ — ◡ — ⏓
zweiter Pherekrateus ⏒́ ⏓ — ◡ ◡ — ⏓

Nach der antiken Auffassung ist der erste ein *χοριαμβικὸν* [
τόν, der zweite ein *ἀντισπαστικὸν μικτόν*. — Hephäst. 30.
u. s. (choriambisches und antispastisches Hephthemimeres, He
syllabon). — Seinem geringen Umfange entsprechend trägt
Pherekrateus den Charakter der Leichtigkeit und Flüchtig
und wird daher in stichischer und systematischer Com
sition für tändelnde und muthwillig scherzende, oft für las
Poesie gebraucht, sowohl bei den Lyrikern als den Komik
Der erste Pherekrateus erscheint in den Epithalamien der Sapp
je zwei Reihen zu einem Verse ohne Einhaltung der Cäsur v
einigt (*ἀσυνάρτητον μονοειδὲς*, Hephäst. p. 57):

fr. 99: *Ὄλβιε γάμβρε, σοὶ μὲν | δὴ γάμος, ὡς αραο,*
ἐκτετέλεστ', ἔχης δὲ | παρθένον, ἂν ἄραο.
fr. 100: *μελλίχιος δ' ἐπ' ἱμέρ[ο]τῳ κέχυται προσώπῳ.*

zweiten Pherekrateus finden wir stichisch bei Anakreon: 15: *οὐ δηὖτ' ἔμπεδός εἰμι | οὐδ' ἀστοῖσι προσηνής.* ‖ fr. 16: *θῖται δ' ἀνὰ νῆσον, | Μεγίστη, διέπουσιν | ἱερὸν ἄστυ* (*Νυμ-ων*). Ueber den Gebrauch bei den Komikern s. unten.

Anakrusische Pherekrateen.
(Logaödischer Prosodiacus und Parömiacus.)

Beide Formen des Pherekrateus, sowohl mit akatalektischem katalektischem Auslaute, können durch eine Anakrusis er-itert werden. Dadurch entsteht der logaödische Parömiacus d Prosodiacus, den wir nach der Stellung des daktylischen sses als ersten oder zweiten Parömiacus oder Prosodiacus be-ichnen; die Alten sehen hier ein *μέτρον ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* d *ἐπιωνικόν*:

erster	logaöd. Parömiac.	⏒ ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓
	logaöd. Prosodiac.	⏒ ⏗́ ⏑ ⏑ — ⏑ —
zweiter	logaöd. Parömiac.	⏒ ⏗́ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏓
	logaöd. Prosodiac.	— ⏗́ ⏓ — ⏑ ⏑ —

Der erste logaödische Parömiacus kommt stichisch bei appho vor, fr. 52: *Δέδυκε μὲν ἁ σελάννα | καὶ Πληΐαδες, μέσαι ὲ | νύκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὤρα, | ἔγω δὲ μόνα καθεύδω.*

Viel häufiger ist der erste logaödische Prosodiacus rhalten, der gleich dem anapästischen Prosodiacus gewöhnlich ie Bedeutung des Marschrhythmus hat, wie namentlich aus der Komödie hervorgeht.

Unter den Lyrikern hat ihn nach Hephaest. 35 und Tricha 91 hauptsächlich Telesilla gebraucht, von der zwei Verse er-alten sind, fr. 1 (vielleicht aus einem prosodischen Parthenion):

ἅδ' Ἄρτεμις, ὦ κόραι,
φεύγοισα τὸν Ἀλφεόν.

Von Sappho ist hierher zu rechnen fr. 50, vielleicht auch Alcaeus fr. 75, Anacr. 40. Ueber den Gebrauch in der Komödie s. unten.

Katalektische Pherekrateen.
(Asklepiadeen und Asklepiadeische Strophen.)

Die katalektischen Pherekrateen unterscheiden sich in ihrem Ethos wesentlich von den akatalektischen, da sie durch die unvermittelte Aufeinanderfolge zweier Arsen einen Rhythmus hervor-

bringen, der nicht den Charakter der Flüchtigkeit und spielen
Leichtigkeit, sondern des bewegten Ernstes trägt. Daher
dies Metrum der Komödie fremd geblieben, während es von
subjektiven Lyrikern mit um so grösserer Vorliebe gebrau
ist. Am häufigsten ist die Verbindung zweier katalektisc
Pherekrateen zu einem Verse, der wegen seines Gebrauches
dem späteren Dichter Asklepiades Ἀσκληπιάδειον δωδεκασύλλαβ
genannt wird, obwohl er schon bei den Lesbiern vorkommt,
sogar zu den häufigsten Formen der alcäischen und sapphisc
Lyrik gehört. Dieser Vers hat mit dem elegischen Pentame
die grösste Analogie, die bereits die Alten richtig herausfühl
(Mar. Vict. 2594. Atil. 2700. Plot. 2656); er unterscheidet sich
demselben nur durch die diplasische Messung der Daktylen
die Einmischung trochäischer Füsse; zur Vermeidung der Mo
tonie steht der Trochäus in der ersten Reihe an der ersten,
der zweiten Reihe an der zweiten Stelle und der ganze V
muss als die Verbindung eines zweiten und ersten katalektisc
Pherekrateus aufgefasst werden:



Die Cäsur ist bei den Griechen oft unterlassen, bei den La
nern niemals. Ueber die antispastische Messung der griechisc
und die choriambische der lateinischen und der neueren Metri
s. oben § 49. Auch die Messung nach Daktylen war schon d
Alten bekannt, Plot. 2656. — Der Asklepiadeus ist entwe
stichisch oder strophisch gebraucht, im letzteren Falle ist er e
weder am Anfange oder am Ende der Strophe mit einem Gly
neus verbunden, so dass den Tripodieen eine Tetrapodie als P
odikon vorausgeht oder als Epodikon folgt. a) **Asklepiade
in stichischer Composition** (von den Neueren *Asclepiade
primum* genannt) bei Alcäus und bei Sappho (im fünften Buch
Atil. 2700.

Alc. fr. 33: Ἦλθες ἐκ περάτων γᾶς ἐλεφαντίναν
λάβαν τῶ ξίφεος χρυσοδέταν ἔχων,
ἐπειδὴ μέγαν ἄθλον Βαβυλωνίοις
συμμάχεις τελέσαις, ῥύσαό τ' ἐκ πόνων u. s. w.

Alc. fr. 40. Sappho (?) fr. 55. — Horat. carm. 1, 1; 3, 30; 4, 8.

b) **Asklepiadeus mit vorausgehendem zweiten Glyk
neus distichisch verbunden** (*Asclepiadeum secundum*), oft bei Hor

Alc. 82: *Νῦν δὴ οὗτος ἐπικρέτει*
Κινήσαις τὸν ἀπ' ἴρας πύκινον λίθον.
Sapph. 56: *Φαῖσι δή ποτα Λήδαν ὑακίνθινον*
πεπυκαδμένον ὤιον
εὕρην . . . .

c) Drei Asklepiadeen mit einem schliessenden Glyneus zu einer tetrastichischen Strophe verbunden (*Asclepiam tertium*), Horat. carm. 1, 6. 15. 24. 33; 2, 12; 3, 10. 16; 5. 12.

Scriberis Vario fortis et hostium
victor, Maeonii carminis aliti,
quam rem cumque ferox navibus aut equis
miles te duce gesserit.

den Fragmenten des Alcäus liegt kein Beispiel mehr vor; n Sappho ist noch der Schluss einer Strophe erhalten fr. 64, der epodische Glykoneus sich ebenso wie der Adonius der pphischen Strophe mit Wortbrechung an den vorausgehenden ngeren Vers anschliesst:

ἐλθόντ' ἐξ ὀράνω πορφυρίαν ἔχον-
τα προϊέμενον χλάμυν.

d) Zwei Asklepiadeen mit einem zweiten Pherekrateus als drittem Verse und einem Glykoneus als Schluss (*sclepiadeum quartum*). In Strophe c gehen der schliessenden etrapodie sechs Tripodieen, hier bloss fünf voraus, von denen e fünfte akatalektisch ist; in beiden Strophen ist also die urhythmie stichisch mit einem Epodikon. Horat. 1, 5. 14. 21. 3; 3, 7. 13; 4, 13.

Quis multa gracilis te puer in rosa
perfusus liquidis urget odoribus
grato, Pyrrha, sub antro?
cui flavam religas comam?

Von Alcäus sind nur noch die beiden Schlussverse erhalten, fr. 43:

λάταγες ποτέονται
κυλιχνᾶν ἀπὸ Τηΐαν.

Ausser den Asklepiadeen haben sich bei den subjektiven Lyrikern noch andere Verbindungen des akatalektischen Pherekrateus gebildet. So finden wir drei erste Pherekrateen mit einander verbunden als Anfang eines Skolions, Vesp. 1245:

χρήματα καὶ βίον | Κλειταγόρᾳ τε κἀμοὶ μετὰ Θετταλῶν

mit einem darauf folgenden Phalaeceus. Ebenso Alcaeus fr. 11:

. . . ὥστε θέων μηδέν' Ὀλυμπίων | λῦσαι ἄτερ Ϝέθεν.

Wahrscheinlich war hier die Verbindung systematisch unc
Adonius bildete den Schluss. Eine analoge Composition t
wir bei Sappho und Anakreon: der zweite katalektische P
krateus wird mit dem Adonius zu einem Verse verbunden
Metrum, das sich zu dem eben genannten Systeme wie der
peus zu dem glykoneischen Systeme verhält:

⏑́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ — —

Den häufigen Gebrauch bei Sappho bezeugt Mar. Victor. 2
hoc frequentur usa est Sappho, fr. 57 ὀφθάλμοις δὲ μέλαις νι
ἄωρος, wo die Veränderung zur daktylischen Pentapodie
nöthig ist. Von Anakreon gehört hierher fr. 13B: τίλλει
κνάμους ἀσπιδιώτης; nach ihm heisst der Vers *Anacreon*
Mar. Victor. 2534. — *Phalaecius hendecasyllabos alter* bei Te
Maur. 1945.

II. Choriambisch-logaödische Formen.

Ein sehr beliebtes Metrum der lesbischen und anak
teischen Lyrik ist die Verbindung des ersten Pherekrateus
einer oder zwei vorausgehenden katalektisch-daktylischen I
dieen (Choriamben). Die hierdurch entstehenden Verse h
entweder einfach mit der Arsis an, oder sie beginnen mit
einsilbigen Anakrusis (anceps), oder werden endlich durch
vorangehende tripodische Reihe, den katalektischen zweiten P
krateus, erweitert. Das Gemeinsame dieser Formen bestel
der häufigen Synkope der Thesis und den dadurch entstehe
dreizeitigen Längen, wodurch die choriambisch-pherekrateis
Verse im Ethos mit den Asklepiadeen übereinkommen, nur
der bewegte Charakter zu noch grösserer Leidenschaft und e
energischen, fast gewaltsamen Schwunge gesteigert wird
bisweilen in ein feierliches und erhabenes Pathos übergeht.
rhythmischen Charakter entspricht durchgehends der Ton
Inhalt der Gedichte, so viel hiervon die kargen Fragment
kennen lassen; auch die Nachbildungen des Catull und E
sind diesem Ethos im Wesentlichen treu geblieben. Die Co
sition ist meistens stichisch, seltener distichisch, indem ein
odischer Glykoneus oder Pherekrateus als besonderer Vers vo
geschickt wird. Die einzelnen Formen gruppiren sich
folgenden Klassen:

1) Choriambischer Monometer und erster Ph
krateus ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑̲, von Anakreon gebildet (d

acreontium, Servius 1822): fr. 31. 32 *δακρυόεσσάν τ' ἐφίλησεν μάν*, Hephaest. 31). Auch die katalektische Form des rses scheint bei Anakreon vorzukommen, fr. 36 *αἰνοπαθῆ τρίδ' ἐπόψομαι*. — Häufiger ist die durch Anakrusis eriterte Form nachzuweisen (Hephaest. 36), Anacr. 33: *οὐδ' γυρέη κω τότ' ἔλαμπε πειθώ*, Sapph. 54. Sappho liess, wie s fr. 51, 2. 3 hervorgeht, einen polyschematistischen Wechsel s ersten mit dem zweiten Glykoneus zu: *κῆνοι δ' ἄρα πάντες ρχήσιά τ' ἦχον | κἄλειβον, ἀράσαντο δὲ πάμπαν ἔσλα.*

2) Choriambischer Dimeter und erster Pherekrateus ◡◡ — — ◡◡ — ⏊ ◡◡ — ◡ — ⏓, Hephaest. 31, bei Servius 22 *Sapphicum* genannt, Sapph. fr. 60 *δεῦτέ νυν ἄβραι Χάριτες λλίκομοί τε Μοῖσαι*, Anacr. 28. 29. Alcäus verband nach il. 2703 und Mar. Victor. 2614 den Vers mit einem vorausbenden ersten Pherekrateus zu einer distichischen Strophe, lche Horaz carm. 1, 8 mit der Veränderung nachbildet, dass statt des choriambischen Dimeters einen dritten Glykoneus bstituirt: *Lydia, dic, per omnes | te deos oro, Sybarin cur proras amando.* Die anakrusische Form des Verses war bei ppho häufig und wird deshalb *αἰολικὸν* genannt (Hephaest. 36), 76—80: *σὺ δὲ στεφάνοις, ὦ Δίκα, πέρθεσθ' ἐράταις φοβαῖσιν |, πακας ἀνήτοιο συνέρραισ' ἀπάλαισι χέρσιν.*

Anakreon endlich gebrauchte an Stelle des anlautenden Chormbus auch einen in der ersten Arsis aufgelösten Diiambus:

◡ ◡́◡ ◡ — — ◡◡ — ⏊ ◡◡ — ◡ — ⏑

n Metrum, welches er nach Hephaest. 31 in dem Gedichte *ναπέτομαι δὴ πρὸς Ὄλυμπον πτερύγεσσι κούφαις | διὰ τὸν ρωτ'· οὐ γὰρ ἐμοὶ παῖς ἐθέλει συνηβᾶν* (fr. 24. 25) durchgängig wahrt hat. Vgl. Plotius 2655. Die neueren Metriker sehen dem Anlaut des Verses einen aufgelösten Choriambus, den lten war auch die Auffassung als aufgelöster Diiambus bekannt ς *εἶναι κοινὴν λύσιν τῆς τε χοριαμβικῆς καὶ τῆς ἰαμβικῆς*, eph. 31). Die diiambische Messung ist die richtige, da sie in den brigen choriambischen Metren des Anakreon und der Komiker, ie sich hier an Anakreon anschliessen, ihre Analogie findet, ährend sich bei ihnen von einer Auflösung des Choriambus eine Spur zeigt. Eine analoge Bildung haben wir nämlich in lem anakreonteischen Gedichte auf Artemon fr. 21, wo auf den horiambischen Dimeter anstatt des ersten Pherekrateus der erste

Glykoneus folgt; zwei Verse dieser Form werden mit ei iambischen Dimeter zu einer tristischen Strophe verbunden:

νήπλυτον εἴλυμα κακῆς ἀσπίδος, ἀρτοπώλισιν
κἀθελοπόρνοισιν ὁμιλέων ὁ πονηρὸς Ἀρτέμων
κίβδηλον εὑρίσκων βίον*).

Aus der ersten und zweiten choriambisch-pherekrateisc Grundform geht durch Vorausstellung eines katalektischen zwe Pherekrateus eine dritte und vierte hervor:

3) Die erste Form wird im Anlaut durch einen ka lektischen zweiten Pherekrateus**) erweitert:

´ ⏑ . . ⏑ ⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ — ´ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑

*) Auch in diesem Gedichte tritt an die Stelle des anlautenden C iambus polyschematistisch der Diiambus, v. 18 παῖς Κύκης καὶ σκιαδί ἐλεφαντίνην φορεῖ, und ebenso wird in der zweiten Reihe des Verses ersten Glykoneus der iambische Dimeter substituirt, v. 8 πρὶν μὲν ἔ βερβέριον, καλύμματ' ἐσφηκωμένα. Dies ist derselbe diiambisch-chor bische Rhythmus wie in dem obigen fr. 24, nur dass dort das Metrum Auflösung der ersten Arsis constant gewahrt ist, während hier ein p schematistischer Wechsel stattfindet und die Auflösung des Diiambus vereinzelt vorkommt, v. 12 χρύσεα φορέων καθέρματα. In den anal diiambisch-choriambischen Formen der Komiker steht die Auflösung Diiambus über allen Zweifel sicher, vgl. § 52. — Mehr als zwei Chorian werden in der stichischen Composition der klassischen Zeit dem Pł krateus nicht vorausgestellt, bloss die strophische Composition der Dra tiker, in welcher die choriambisch-pherekrateischen Verse nur sehr einzelt zugelassen werden, geht in bestimmten Fällen, um ein besond Pathos zu erreichen, über jene Grenze hinaus. Die alexandrinische Po dagegen nimmt keinen Anstand auch in stichischen Gedichten die der Choriamben bis zu drei und vier zu erhöhen. Drei Choriamben braucht Kallimachus in seinem Branchos: Δαίμονες εὐυμνότατοι, Φοῖβ καὶ Ζεῦ Διδύμων γενάρχα (μέτρον Καλλιμάχειον), vier Choriamben der iadentragiker Philikos in einem Hymnus auf Demeter: Τῇ χθονίῃ μυσ Δήμητρί τε καὶ Περσεφόνῃ καὶ Κλυμένῳ τὰ δῶρα (μέτρον Φιλίκειον) phaest. 31; Tricha 284; Suidas s. v. Φιλίσκος; Plotius 2655; Serv. 1 [Terent. 1883; Mar. Vict. 2583]; Caes. Bass. 2678; Mar. Vict. 2582.

**) Der Anfang dieses Verses wurde bisher in zwei Reihen, eine B und einen Choriamb zerlegt, aber die Basis ist keine selbständige B (vgl. oben), sie ist mit den folgenden Silben zum katal. Pherekrateus sammenzufassen. Der ganze Vers entspricht genau Aeschyl. Supplic. 8

ἔστι δὲ κἀκ πολέμου τειρομένοις ⁞ βωμὸς Ἄρης φυγάσιν,

mit dem Unterschiede, dass die rein daktylische Bildung in eine logaödi übergegangen ist. So wenig man bei Aeschylus die erste Reihe in einen tylus und Choriambus sondern kann, so wenig darf der katalektische Pł krateus in eine Basis und einen Choriamb als selbst[ständ]ige Reihen geso werden. Dasselbe gilt von dem unter 4 angeführten Metrum.

katalektischen Vers, welcher von Hephaest. 35, Tricha
ach Simmias benannt wird (μέτρον Σιμμιακόν), verbindet
eon nach Hephaestion mit einem proodischen zweiten Gly-
; zu einer distichischen Strophe, fr. 19. 20 ἀρθεὶς δηὖτ' ἀπὸ
δος | πέτρης ἐς πολιὸν κῦμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι. Der
ektische Vers wird von Sappho und Alcäus sehr häufig
ch gebraucht (daher Σαπφικὸν ἑκκαιδεκασύλλαβον, He-
. 35; Tricha 289; Mar. Vict. 2616. 2621; Σαπφικὸν ἑκκαιδε-
λαβον καὶ Ἀλκαϊκόν Tricha ep. 288; Alcaicum Serv. 1824);
o hatte die Gedichte des dritten Buches durchgehends in
ı Metrum geschrieben, fr. 65—74 z. B. 68 nach Bergk:

Κατθάνοισα δὲ κείσεαι πότα, κωὐ μναμοσύνα σέθεν
ἔσσετ' οὔτε τότ' οὔτ' ὕστερον· οὐ γὰρ πεδέχεις βρόδων
τῶν ἐκ Πιερίας, ἀλλ' ἐφάνης κὴν Ἀΐδα δόμοις
φοιτάσεις πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα.

Alcäus scheint das Metrum hauptsächlich in energisch be-
n Paroinien gebraucht zu sein, fr. 37 A. 39. 41. 42. 44. 83—87:

Μηδὲν ἄλλο φυτεύσῃς πρότερον δένδριον ἀμπέλω

s wird deshalb in der späteren Paroinien- und Skolienpoesie
ner typischen Form, Praxilla fr. 3 u. 4 (mit Beibehaltung der
chischen Basis), Scol. B. III[4], 650. An Sappho schliesst sich
ll. carm. 30, an Alcäus Horaz carm. 1, 11. 18; 4, 10 an. Auch
er alexandrinischen Poesie wird das Metrum vielfach nach-
det von Theokrit 28*), Kallimachus Anthol. Pal. 13, 10, Pha-
; Mar. Victor. 2598 [wo Keil' freilich den Namen Phalae-
als verkehrtes Glossem tilgt] (daher *Phalaecium*, Diomed. 519;
us 2657) und Asklepiades (daher *Asclepiadeum*, Plotius l. l.).
lich wird die schliessende Reihe des Verses zum sogenannten
nius verkürzt:

⏒ ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏒

in dieser Weise von Alcäus, Sappho (Hephaest. 34) und Ana-
n (daher *Anacreontium*, Servius p. 463, 26 *K.*) gebraucht,
der ersteren in dem Liede auf den Tod des Adonis, fr. 62:

κατθνάσκει Κυθέρη' ἅβρος Ἄδωνις, τί κε θεῖμεν;
καττύπτεσθε κόραι καὶ κατερείκεσθε χίτωνας.

Schlussreihe bestand häufig aus dem Refrain ὦ τὸν Ἄδωνιν

*) Hierher gehört auch das äolische Gedicht 30, welches in distichi-
en oder tetrastichischen Strophen abgefasst zu sein scheint. S. die Litte-
tur in Theocr. id. comment. instr. Fritzsche[2] Lips. 1870 II, p. 264.

und wurde deshalb von Metrikern *Adonium* oder *Adonidium* g
nannt; Plotius 2640; Serv. 1820; Mar. Victor. 2518; etc.

4) Die zweite Form wird im Anlaut durch einen kat
lektischen zweiten Pherekrateus erweitert. Dieser Vers läs
sich nur mit katalektischem Schlusspherekrateus nachweisen:

⏒ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ —

bei Alcäus fr. 48 (daher Ἀλκαϊκόν, Trich. 289; Hephaest. 35): *Κρ
νίδα βασίληος γένος Αἴαν τὸν ἄριστον πέδ' Ἀχίλλεα.*

III. Logaödische Tetrapodieen.

(Glykoneen, Priapeen, Eupolideen, Kratineen.)

Die Tetrapodie lautet bei den Lyrikern fast durchgängig a
die Arsis aus, der Daktylus steht an erster oder zweiter, selt
an dritter Stelle:

⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —	gemischter choriambischer Dimeter
⏓́ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ —	gemischter antispast. Dimeter, Glykoneus
⏓́ ⏓ — ⏓ — ⏑ ⏑ —	epichoriambischer Dimeter.

Der Name Glykoneus gehört streng genommen nur der antisp
stischen Form, Hephaest. 33, doch wird er von den alten Metriker
auch auf die dritte Form (Hephaest. 58 polyschematistischer Gly
koneus), von G. Hermann auch auf die erste Form übertrage
und so bezeichnen auch wir jene drei Formen als ersten, zweite
und dritten Glykoneus (mit Daktylus an erster, zweiter, dritte
Stelle). Die Lyriker verbinden den Glykoneus entweder mit eine
Pherekrateus oder einer trochäischen Reihe zu einem stichisc
gebrauchten Verse, oder sie vereinigen mehrere Glykoneen z
einem pherekrateisch abschliessenden Systeme; über die Strophe
mit einem glykoneischen Proodikon oder Epodikon s. S. 564.

1) Der glykoneisch-pherekrateische Vers, genann
Priapeius, ein beliebtes Maass für leichte Poesie erotische
oder skoptischen Inhalts, welches namentlich im Satyrdram
eine ausgedehnte Anwendung fand (deshalb von Einigen *satyricum*
genannt) und auch in der alten Komödie häufig gebraucht wurde
Mar. Victor. 2599. Wegen des spielenden Rhythmus (*ipse enim
sonus indicat esse hoc lusibus aptum*, Terent. 2752) machte die nach
klassische Zeit diesen Vers zu einem Maasse priapeischer Lieder
daher rührt der Name *Πριαπήϊον*, womit *ἰθυφάλλιον* Dionys
comp. verb. 4 (p. 48 Sch.) zusammenstimmt.

Der zweite Priapeus mit dem Daktylus an der zweiten
Stelle der beiden Reihen:

⏓́ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓́ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏒

Sapph. 45 *ἄγε (δὴ) χέλυ δῖά μοι φωναέσσα γένοιο.* | Anacr. 17. 18 *ἠρίστησα μὲν ἰτρίου λεπτοῦ μικρὸν ἀποκλάς*; häufig auch von den Römern in priapeischen Liedern und anderen leichten Poesieen (Catull. 17; Maecen. Anthol. M. 1, 84) nachgebildet, überall mit Festhaltung des muthwilligen Tones, später auch mit unrichtiger Verkürzung der letzten Arsis des Glykoneus, Terent. 2817; Mar. Vict. 2600 (Priap. 88, 4. 9; Terent. 2752 u. s. w.).

Der erste Priapeus mit dem Daktylus an der ersten Stelle der beiden Reihen (Heph. 31):

⏊ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏊ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓

Anacr. 22. 23 *σίμαλον εἶδον ἐν χορῷ πηκτίδ' ἔχοντα καλὴν*, häufig bei den Komikern, s. unten.

Der dritte Priapeus, d. h. dritter Glykoneus und zweiter Pherekrateus (die polyschematistische Form nach den Alten):

⏓ ⏓ — ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏊ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏓

Euphorion ap. Heph. 57 *οὐ βέβηλος, ὦ τελεταὶ τοῦ νέου Διονύσου.*

2) Das glykoneische System verhält sich dem Metrum nach ebenso zum Priapeus wie das trochäische, iambische oder anapästische System zum Tetrameter: der Glykoneus wird vor dem Pherekrateus mehrmals wiederholt ohne Zulassung von Hiatus und Syllaba anceps, doch nicht immer mit Einhaltung der Cäsur. Die Zahl der Glykoneen beträgt bei den Lyrikern und Komikern zwei bis vier, so dass das kleinste System aus drei, das grösste aus fünf Reihen besteht.

Nach Atilius Fortunatianus 2701 hat schon Alkman Glykoneen gebildet (fr. 90 *μῆον ἢ κοδύμαλον*); dasselbe wird von Alcäus und Sappho berichtet; von der letzteren sind hierher zu rechnen fr. 46 ff. *κὰπάλαις ὑποθύμιδας | πλέκταις ἀμπ' ἀπαλᾷ δέρᾳ.* Der Hauptvertreter der glykoneischen Systeme ist Anakreon, nach welchem die glykoneische Reihe auch *'Ανακρεόντειον ὀκτωσύλλαβον* genannt wird. Der Daktylus steht hier überall an zweiter Stelle. In den meisten Fragmenten sind vier Reihen zu einem Systeme vereinigt, fr. 14:

> *Σφαίρῃ δηὖτέ με πορφυρέῃ | βάλλων χρυσοκόμης Ἔρως | νήνι ποικιλοσαμβάλῳ | συμπαίζειν προκαλεῖται·*
> *ἡ δ', ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου | Λέσβου, τὴν μὲν ἐμὴν κόμην, | λευκὴ γάρ, καταμέμφεται, | πρὸς δ' ἄλλον τινα χάσκει.*

Ebenso fr. 4. 6. 8. Catull. 39 (Hymnus auf Diana). In zwei anderen Fragmenten Anakreons sind Systeme von drei und fünf Reihen zu einer Strophe verbunden (Hephaest. 69), fr. 2 und fr. 1;

eine Art der Composition, die auch in den aus logaödischen I
odiakoi bestehenden Systemen vorkommt, Equit. 1111. Stro|
von fünf Reihen finden wir in dem wahrscheinlich nach e
Strophe der Sappho gebildeten Hymenäus des Catull 61: vor
Interjection, mit welcher der oft wiederholte Refrain der be
Schlussreihen beginnt, ist wie in den anapästischen und gl
neischen Systemen der Tragiker Hiatus und kurze Arsis gest
(Bergk Anakreon p. 35). Auch in der drittletzten Strophe ko
an derselben Stelle eine kurze Thesis vor: *noscitetur ab omni*
et pudicitiam suae, ebenso wie auch die Tragiker in ihren gl
neischen Systemen hin und wieder eine nicht durch folgende In
jection gerechtfertigte Syllaba anceps oder Hiatus zulassen,
Col. 1215 μακραὶ | ἁμέραι, Oed. Col. 132 φροντίδος | ἱέντες.
Electr. 207 φυγὰς | οὐρείας, Hiket. 993 αἰθέρα | λαμπάδ'.
übrigens Fleckeisen in N. Jahrb. 61 S. 3. 4. Wir glauben n
dass diese einzige Syllaba anceps in der drittletzten Str
berechtigt, auch alle übrigen 45 Strophen des Gedichtes in
Verse, nämlich einen aus drei Glykoneen bestehenden Vers
einen Priapeus zu theilen, eine Form, zu der sich bei den grie
schen Lyrikern durchaus keine Analogie findet:

Collis o Heliconii cultor, Uraniae genus, qui rapis teneram ad v
Virginem, o Hymenaee Hymen, o Hymen Hymenaee.

3) In den glykoneisch-trochäischen Versen ist der
koneus mit einem Ithyphallicus oder mit einer trochäisch-kata
tischen Tetrapodie in analoger Weise vereinigt, wie in dem I
peus mit einem Pherekrateus; auch diese Bildung geht auf
Lyriker zurück. Den glykoneisch-ithyphallischen Vers
Daktylus an erster Stelle) treffen wir bei Anakreon:

– ◡ ◡ – ◡ – ◡ – – ◡ – ◡ – –

fr. 30: Τὸν μυροποιὸν ἠρόμην Στράττιν εἰ κομήσει, Hephaest.

4) Hyperkatalektische und anakrusische Glykon
sind bei den Lesbiern und Anakreon ziemlich spärlich vertrete
es sind die hierher gehörigen Formen nicht einmal alle gesic

Den hyperkatalektischen ersten Glykoneus finden wir bei A
kreon 46 mit einem vorausgehenden akatalektischen Glykoneus
selben Form zu einem Verse verbunden: ἀστραγάλαι δ' Ἔρωτός ει
μανίαι τε καὶ κύδοιμοι. Durch eine Anakrusis ist dieser
Anakr. 39 erweitert: πλεκτὰς δ' ὑποθυμίδας περὶ | στήθεσι λωτ
ἔθεντο. — Der hyperkatalektische zweite Glykoneus mit anlau
der Anakrusis, μέτρον Πραξίλλειον genannt Hephaest. 36, ersch

stichischen Gebrauch bei Sappho fr. 53 *πλήρης μὲν ἐφαίνετ' σελάννα, | αἱ δ' ὡς περὶ βῶμον ἐστάθησαν*, ebenso Anakr. 59. — er hyperkatalektische zweite Glykoneus wird von Anakr. fr. 35 it einem ersten Pherekrateus verbunden: *Ἱπποθόρον δὲ Μυσοὶ | ρεῖν μῖξιν ὄνων πρὸς ἵππους*. Dieselbe Reihe wird von Alcäus it einem vorausgehenden akatalektischen zweiten Glykoneus und ner folgenden katalektisch-trochäischen Dipodie zu einem Verse ereint fr. 15. 49. 51:

⏓́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —́ ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓ —́ ⏑ —

μαρμαίρει δὲ μέγας δόμος | χάλκῳ· πᾶσα δ' Ἄρῃ κεκόσμη|ται στέγα λάμπραισιν κυνίαισι, κατ|τᾶν λεῦκοι καθύπερθεν ἴππι|οι λόφοι.

Doch muss es dahingestellt bleiben, ob nicht vielleicht die beiden etzten Elemente des Verses eine einzige hexapodische Reihe ausmachen.

IV. Logaödische Pentapodieen.

Die Pentapodieen, welche in stichischer Composition und in Strophen der subjektiven Lyrik gebraucht werden, haben den Daktylus entweder an erster oder zweiter oder dritter Stelle; die meisten dieser Formen können auch mit der Anakrusis anlauten, den Auslaut bildet gewöhnlich eine Thesis, selten eine Arsis. Logaödische Pentapodieen mit mehr Daktylen, wie das *Πραξίλλειον* Heph. 25 und das *Ἀρχεβούλειον* Heph. 29 (mit je drei Daktylen), scheinen von den Lesbiern und Anakreon nicht gebraucht zu sein; das *ἐγκωμιολογικὸν* (Heph. 51) ist nicht logaödisch, sondern *ἀσυνάρτητον* im Sinne der Alten.

1. ⏒ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒ — Dakt. an 1. Stelle

2. ⏓́ ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒
⏒ —́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒ } Dakt. an 2. Stelle

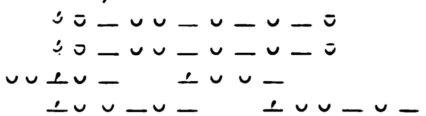
3. —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏒
⏒ —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏒
⏒ —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ — } Dakt. an 3. Stelle.

Ueber die antike Bezeichnung dieser Reihen s. § 49.

1) Pentapodie mit Daktylus an erster Stelle kommt nur mit vorausgehender Anakrusis vor, Sapph. (?) *τριβώλετερ. οὐ γὰρ Ἀρκάδεσσι λώβα* bei Hephaest. 36.

2) Pentapodie mit Daktylus an zweiter Stelle, *Φαλαίκειον ἐνδεκασύλλαβον*, ein häufiges Maass der Sappho (daher auch hendecasyllabus *Sapphicus*), die es im fünften Buche theils stichisch gebraucht, theils mit anderen Versen verbunden hatte, aber, wie Mar. Vict. p. 148 *K.* ausdrücklich erklärt, nicht die Erfinderin war.

Ausserdem wird Anakreon als Vertreter des phaläceischen Maa
genannt, von dem der Vers erhalten ist fr. 38: *ἀσήμων ὑπὲρ ἑ*
των φορεῦμαι, Hephaest. 33; Caes. Bass. p. 260f. *K.*; Mar. '
2595 ff. 2566. Zahlreicher sind die Phaläceen stichischer Coı
sition bei den Alexandrinern und den Epigrammatikern der
thologie erhalten, Theocrit. epigr. 20, Phaläcus, Antipater, Alp
(Anthol. Palat. 13, 6; 7, 390; 9, 110). Den Mangel griechis
Beispiele aus der älteren Zeit ersetzt Catull, der dies Met
nach Caesius Bassus p. 261, 4 *K.* der Sappho, dem Anak
und Anderen nachgebildet hat; der leichte spielende Ton
catullianischen Hendekasyllaben war ohne Zweifel auch den
chischen Vorbildern eigenthümlich; auch die phaläceischen
dichte der übrigen lateinischen Dichter tragen denselben
rakter, bei Varro, Maecenas (Anthol. Lat. ed. Meyer. 37. 82.
Statius, Martial, Petron (Anthol. Lat. ed. Riese 700), in
Priapeia u. s. — Schon Sappho hatte nach der Ueberliefeı
den Vers mit anderen Metren zu Strophen verbunden; dist
schen Verbindungen mit dem Hexameter, dem Hexametron per
syllabes, dem Trimeter, dem Hemiamb begegnen wir öfter
den griechischen Epigrammatikern, Theocrit. epigr. 17, Callim
epigr. 42, Parmenon Anthol. Palat. 13, 18; in der älteren Sko
poesie wurde eine mit zwei Phaläceen beginnende tetrastichi
Strophe, die wahrscheinlich auf die lesbische Lyrik oder
kreon zurückzuführen ist, zu einer oft wiederholten Form:



Die ganze Strophe ist eurhythmisch eine Verbindung von
pentapodischen, zwei dipodischen und zwei tripodischen Rei
Die hierher gehörigen von Athenäus überlieferten Strophe
Bergk III[4], p. 644, 1—13; zwei andere Strophen Ecclesiaz.
Eine anapästische Basis findet sich in dem auf Simonides zur
geführten scol. 8:

ὑγιαίνειν μὲν ἄριστον ἀνδρὶ θνατῷ,
δεύτερον δὲ φυὰν καλὸν γενέσθαι,
τὸ τρίτον δὲ πλουτεῖν ἀδόλως,
καὶ τὸ τέταρτον ἡβᾶν μετὰ τῶν φίλων.

Die von Bergk angenommene Nebenform des Schlussve
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ist nicht gesichert und stört
schöne Eurhythmie der Strophe.

Der anakrusische Phaläceus (Hephaest. 47) ist bloss in
ei Versen der Sappho (fr. 58. 59) erhalten *ἔχει μὲν Ἀνδρομέδα*
λαν ἀμοίβαν.

3) Die Pentapodie mit dem Daktylus an der dritten
elle lautet entweder mit der Arsis oder mit der Anakrusis an,
anakrusische Form geht entweder auf die Thesis oder die
rsis aus:

Σαπφικὸν ἑνδεκασύλλαβον –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒
Ἀλκαϊκὸν δωδεκασύλλαβον ⏒ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏒
Ἀλκαϊκὸν ἑνδεκασύλλαβον ⏒ –́ ⏑ – ⏒ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓*).

a) Das *Σαπφικὸν ἑνδεκασύλλαβον* bildet in dreimaliger
iederholung mit einem schliessenden Adonius (s. S. 569) die so-
enannte sapphische Strophe. Alcäus 36:

ἀλλ᾽ ἀνήτω μὲν περὶ ταῖς δέραισιν
περθέτω πλεκταῖς ὑποθύμιδάς τις,
καδ᾽ δὲ χευάτω μύρον ἆδυ κατ τῶ
στήθεος ἄμμι.

lc. 5. 77; Sappho 1—27; eine Nachbildung aus der späteren Zeit
t die Ode der Melinno auf Rom, Stob. flor. 7, 13. — Sappho ge-
rauchte diese Strophe häufiger als Alcäus, der nach Mar. Vict. 2610
er Erfinder ist; Hephaest. 44 lässt es unentschieden, ob Sappho
der Alcäus der Erfinder sei; die vereinzelte Angabe des Dio-
edes, 500. 508, der die Strophe auf Sappho zurückführt, ist be-
eutungslos gegenüber den entgegenstehenden Zeugnissen, nach
enen das Metrum nur deshalb das sapphische heisst, weil Sappho
s häufiger als Alcäus gebraucht hat, Mar. Vict. 2610; Theo pro-
ymnast. 22; Caes. Bass. p. 266, 26 *K*. Die Strophe ist von der
tichischen Composition nur durch den nachklingenden Adonius
erschieden und erhält durch die Verbindung von drei völlig

*) Hermann sah in der Schlusssilbe der letzten Reihe eine daktylische
hesis, aber der alcäische Vers ist nichts anderes als das sapphische Hendeka-
yllabon mit anlautender Anakrusis und fehlender Schlussthesis, wie der
ergleich der Reihen unter einander zeigt; wir müssen daher mit Böckh
ie Schlusssilbe als Arsis auffassen, um so mehr, als ein schliessender Dak-
ylus bloss in den äolischen Daktylen vorkommt. Jeder dieser drei Verse
ber bildet gleich dem Phaläceus eine einheitliche Reihe, ein einziges Kolon,
ie auch die Alten überliefern, Caes. Bass. p. 266, 25 *K*. Polyschematismus
es ersten Fusses ist nicht gestattet, weil dieser von den lesbischen Dichtern
berhaupt nur vor einem unmittelbar folgenden Daktylus zugelassen wird
nst die späteren Dichter gebrauchen hier Polyschematismus, Pindar ap.
ephaest. 45 u. S. 536); die auf die zweite Arsis folgende Thesis ist anceps,
eil hier das Ende einer trochäischen oder iambischen Dipodie ist.

gleichen Pentapodieen den Charakter archaischer Grazie und S
plicität. Die Stellung des Daktylus, der symmetrisch von zwei
chäischen Dipodieen umgeben ist, gibt dem sapphischen Hen
kasyllabus im Verhältniss zum phaläceischen, der durch die
schliessenden Trochäen einen spielenden, dem Ithyphallicus
annähernden Gang hat, Gleichgewicht und eine gewisse Feierl
keit; die anlautende Arsis und auslautende Thesis bringt im Geg
nsatze zum alcäischen Hendekasyllabus einen ruhigen und sant
Rhythmus hervor. — Der schliessende Adonius bildet oft mit
dritten Pentapodie einen einheitlichen Vers § 49, Sapph. 1, 11 *πυ
δινεῦντες πτέρ' ἀπ' ὠρανῶ αἰθέρες διὰ μέσσω*; 2, 11. 13. 20.
Catull. 11, 11; Horat. carm. 1, 2, 19; 1, 25, 11; 2, 16, 7; 3, 27, 66. d
so, dass an anderen Stellen auch Hiatus vorkommt, Hor. 1, 2,
12, 7; 22, 15. Der zweite Fuss ist bei den Griechen und bei Ca
meist ein Spondeus, ohne aber den Trochäus auszuschliessen, Cat
11, 6. 15; 51, 13; Horaz hat den Spondeus zur unverletzlic
Normalform erhoben. Eine feststehende Cäsur findet bei
Griechen eben so wenig wie im Phaläceus und anderen m
kolischen Versen statt, sie erscheint zwar häufig nach der vie
oder fünften Silbe, allein dies ist weder beabsichtigt, noch gel
es zum metrischen Bau des Verses*).

b) Das *Ἀλκαϊκὸν δωδεκασύλλαβον* besteht in der d
Anakrusis erweiterten Pentapodie der sapphischen Strophe,
phaest. 45. Nur zwei Verse des Alcäus fr. 55 sind erhalten:

Ἰοπλόκ' ἄγνα μελλιχόμειδε Σάπφοι,
θέλω τι Ϝείπην, ἀλλά με κωλύει αἴδως.

c) Das *Ἀλκαϊκὸν δωδεκασύλλαβον* bildet in zweimal
Wiederholung mit zwei schliessenden Tetrapodieen die sog.
cäische Strophe; die erste Tetrapodie ist ein hyperkatalekti
Dimeter iambicus, die zweite ein *λογαοιδικὸς διὰ δυοῖν*. D
Strophe ist eines der häufigsten Metra des Alcäus, ebenso a

*) Horaz trägt die Cäsuren des Hexameters auf den sapphischen
über; die Penthemimeres (nach der dritten Arsis) ist wie im lateinis
Hexameter die häufigste, die Cäsur *κατὰ τρίτον τροχαῖον* wird erst in
späteren Gedichten des Horaz (carm. saecul. u. lib. IV) neben der Penth
meres als gleichberechtigt zugelassen, in den früheren Gedichten steh
fast nur ausnahmsweise, nach Horaz verschwindet sie völlig. Auch
wird die Analogie des Hexameters festgehalten, dass vor der Penthemim
nur dann ein einsilbiges Wort steht, wenn zugleich ein einsilbiges vo
geht. 1, 2, 17 *Iliae-dum-se | nimium querenti |*; 1, 12, 14 *laudibus-qui-
hominum ac deorum*. Jene Uebertragung ist sicher kein Fortschritt.

Nachbildungen der alcäischen Poesie bei Horaz, der etwa
tten Theil seiner Oden darin gedichtet hat. Alc. fr. 35:

οὐ χρὴ κάκοισι θῦμον ἐπιτρέπην·
προκόψομεν γὰρ οὐδὲν ἀσάμενοι,
ὦ Βύκχι, φάρμακον δ' ἄριστον
οἶνον ἐνεικαμένοις μεθύσθην.

›pho erscheint die Strophe nur in einem Fragmente 28,
em ist noch ein Beispiel unter den Skolien bei Athenäus
e (Bergk III[4], p. 647, 14) erhalten. — Die alcäische Strophe
h die anlautende Anakrusis schwungvoller und durch den
; der beiden ersten Reihen auf die Arsis energischer
sapphische, zugleich mannichfaltiger in ihren Metren und
eurhythmischen Bau, indem auf die pentapodische eine
dische Periode, je von zwei Reihen folgt. Weiteres lässt
er den ethischen Unterschied der alcäischen und sapphischen
: nichts sagen; alles hierüber Hinausgehende beruht auf
mmten Gefühlseindrücken und in der Uebertragung des
s der alcäischen Oden auf das Metrum, dessen ethischer
ter lediglich aus der Form beurtheilt werden muss. In
Beziehung ist auch mit anderen horazischen Metren arger
getrieben worden. Die Thesis nach der iambischen Dipodie
:i ersten Verse ist bei den Griechen anceps, Horaz erhebt
nge zur Normalform, die namentlich in dem iambischen
nie vernachlässigt ist*).

Bei Horaz ist die Anakrusis gewöhnlich (im vierten Buche und
tius silv. 4, 5 stets) eine Länge. Auch die Cäsur ist von Horaz
nem bestimmten Gesetze geordnet. In den beiden ersten Versen
: nämlich vor die dritte Arsis (nach Analogie der Penthemimeres
ıeter). Mit der Zulassung eines einsilbigen Wortes vor der Cäsur
es sich meist ebenso wie vor der Cäsur des sapphischen Verses
›en) z. B. 1, 9, 2 *Soracte, - nec - iam - sustineant onus,* doch ist diese
e Diärese in der alcäischen Strophe weniger streng beobachtet, z. B.
hoc caverat - mens - provida Reguli. Für den iambischen Vers wählt
ıicht die Penthemimeres, sondern sucht durch eine Cäsur nach der
Arsis dem Bau der Strophe eine grössere Mannichfaltigkeit zu geben.
ımmt er in den älteren Oden lib. 1. 2 an der Penthemimeres noch
Anstoss: 1, 16, 3 *pones iambis; - sive flamma,* aber in den folgenden
:en ist die Cäsur nach der dritten Arsis die Normalform und die
mimeres wird nur in Verbindung mit ihr zugelassen: 4, 9, 23 *excepit*
ro-pudicis. Eine Cäsur nach der zweiten Arsis kommt bis auf 1, 26, 11
esbio - sacrare plectro und 2, 3, 27 *sors exitura - et nos in aeternum* nur
ɔencäsur und nur in Verbindung mit einer Cäsur nach der vorher-
en Silbe vor: 4, 4, 7 *vernique - iam - nimbis remotis.* Vgl. epistola

§ 51.

Logaöden der chorischen Lyriker.

I. Anfänge und vorpindarische Zeit.

Die Logaöden treten in der chorischen Lyrik schon bei A
man auf, nach welchem die Grammatiker eine logaödische R
benennen*). Ein grösseres Fragment (60) und einzelne logaödi
Reihen fanden sich auch schon in den früher bekannten F
menten desselben Dichters, die jedoch im Ganzen nur wenig
blick in das Stadium der Entwickelung gewährten. Einen uner
teten Aufschluss hat der von Mariette 1855 in einem ägyptis
Grabe gemachte Fund der Reste eines chorischen Liedes gege
welches als ein Parthenion oder Hyporchema des Alkman (je
falls, wie die metrische Composition zeigen wird, eines der älte
spartanischen Lyriker) erkannt worden ist. Bergk P. L.[4] III, 2
Trotz der argen Lückenhaftigkeit des Gedichtes steht die s
phische Composition ausser allem Zweifel, der sich ausser Ah
und Blass**) jetzt auch Bergk angeschlossen hat; doch wer
wir Strophen von vierzehn Versen wegen der übergrossen V
zahl (bei Pindar enthalten die meisten Strophen fünf bis acht Ve
neun sind selten, zehn nur viermal, elf nur einmal, Ol. 1, zw
einmal in der verderbten Ode Ol. 14) und wegen der augensch
lichen Verschiedenheit der beiden Theile nicht gelten lassen dür
eine Zusammenstellung von je zwei Reihen v. 1—8 zu einem V
ist aber nicht zulässig. Die Reste der Paragraphoi, die n
weggedeutet werden dürfen, zeigen den Weg. Wir haben z
alternirende Strophenschemata anzunehmen α β α β u. s. w. (a
περικοπὴν ἀνομοιομερῆ), ein Schema von acht und ein Sch
von sechs Versen. Der Text gibt auch heute noch trotz der
trefflichen Emendationen von Blass und Bergk Veranlassung
manchen Bedenken, das metrische Schema aber steht durch
antistrophische Responsion fest. Wir wählen die verhältnissmä
am besten erhaltenen Verse 50—77:

C. Lachmanni in Franke fasti Horatiani p. 237 ff. Die griechischen Lyr
die ihre Strophen für den melischen Vortrag dichteten, wissen von di
pedantischen Regeln nichts, erst die Reflexion der Nachahmer hat sie
geführt und hierdurch diese Metren, die keiner ständigen Cäsur bedü
nicht verbessert, sondern ebenso wie die sapphische Strophe corrum
d. h. zerhackt und verstümmelt. Die Berufung auf den Charakter
lateinischen Sprache ist ungerechtfertigt.

*) Schol. metr. ad Pind. Ol. 14.

**) Rhein. Mus. 1868, S. 545 ff.

στρ. α'. — ἢ οὐχ ὁρῇς; ὁ μὲν κέλης
Ἐνετικός, ἁ δὲ χαίτα
τᾶς ἐμᾶς ἀνεψιᾶς
Ἀγησιχόρας ἐπανθεῖ
χρυσὸς ὡς ἀκήρατος
τό τ' ἀργύριον πρόσωπον·
(διαφάδαν τί σοι λέγω;)
Ἀγησιχόρα, μέν' αὕτα.

στρ. β'. — ἁδε δευτέρα πεδ' Ἀγιδὼν τὸ εἶδος
ἵππος εἰβήνῳ Κολαξαῖος δραμεῖται.
ταὶ πελειάδες γὰρ ἁμὶν
Ὀρθίᾳ φᾶρος φεροίσαις
νύκτα δι' ἀμβροσίαν ἅτε σήριον
ἄστρον ἀϜειρομέναι μάχονται.

α'. — οὔτε γάρ τι πορφύρας
τόσσος κόρος, ὥστ' ἀμύναι,
οὔτε ποικίλος δράκων
παγχρύσιος οὐδὲ μίτρα
Λυδία νεανίδων
◡ — ◡ ◡ ων ἄγαλμα
οὐδὲ ταὶ Ναννῶς κόμαι,
ἀλλ' οὐδ' Ἐράτα σιειδής,

β'. — οὐδὲ Συλακίς τε καὶ Κλεησισήρα
οὐδ' ἐς Αἰνησιμβρότας ἐνθοίσα φασεῖς·
Ἀσταφίς τέ μοι γένοιτο
καὶ ποτηνέποι Φιλύλλα
Δαμαγόρα τ' ἐρατά τε Ιανθεμίς,
ἀλλ' Ἀγησιχόρα με τηρεῖ.

rste Strophe, welche wir als trochäisch-logaödisch zu hnen haben, besteht aus alternierenden katalektisch-trochäi- Dimetern und akatalektischen ersten Pherekrateen mit Ana-, hat also eine höchst einfache, fast stichische Form. Die n sind durch regelmässige Cäsur, auch durch Hiatus von ler getrennt. Nach Weise des Archilochus findet noch keine ›εια statt, doch zeigt der Apostroph am Ende von v. 40, dass ɪn die beiden Reihen als eng zusammengehörig gedacht hat. weite Strophe ist trochäisch-daktylisch wiederum in eiser Composition: zwei akatalektisch-trochäische Trimeter, desgleichen Dimeter und zwei Tetrapodieen, nämlich eine uslautende daktylische und — eine zweite ebensolche, sollte erwarten, hier variirt aber die Tradition, nach der Mehrzahl letzte Reihe logaödisch, jedenfalls aber steht sie nach dem mischen Werthe der vorletzten gleich. In den trochäischen

Versen sind *ἄλογοι* zugelassen, wodurch diese Strophe sic
älteren Formen annähert, Auflösung findet sich wiederholt
kope ist nicht sicher erkennbar, da der Pherekrateus nicht
wendig ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ └ └ zu messen ist. Einen, wie es s
in der freieren Folge der Reihen etwas weiter fortgeschrit
aber im Wesentlichen denselben Typus hat das Fragment 6
welches wir jetzt metrisch abweichend von Bergk und u
eigenen früheren Ansicht auffassen:

Εὕδουσιν δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες
πρώονές τε καὶ χαράδραι,
φύλλα θ' ἑρπετά θ' ὅσσα τρέφει μέλαινα γαῖα
θῆρές τ' ὀρεσκῷοι καὶ γένος μελισσᾶν
5 *καὶ κνώδαλ' ἐν βένθεσι πορφυρέας ἁλός·*
εὕδουσιν δ' οἰωνῶν
φῦλα τανυπτερύγων.

´— — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
´— ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
´— ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
— — ⏑ — — — — ⏑ — ⏑ — — (?)
5 — ´— ⏑ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏑
´— — — ⏑⏑ — —
´ ⏑⏑ — ⏑⏑ —

Die Logaöden sind Hexapodieen *πρὸς δυοῖν*, dahin gehört
v. 5 mit Synkope wie das *δεκασύλλαβον Ἀλκμανικὸν* ´ .
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑. Diese Hexapodieen sind einheitliche Reihe
diplasischen Rhythmus. v. 4 sollte man ebenfalls eine logaö
Hexapodie erwarten; der von Bergk und uns selbst frühe
statuirte gedehnte Spondeus ist für die Entwickelungsstu
alkmanischen Logaöden mehr als bedenklich, näher liegt di
nahme eines *ἄλογος*, aber auch diesen halten wir in eine
podie nicht für sicher, obwohl er bei den Tragikern vork
hiermit fällt zugleich unsere frühere Annahme eines zweit
dehnten Spondeus im vorletzten Verse, wo wir *εὕδουσι δ'* sch
Vers 4 ist zweifellos verdorben. Ausser den logaödischen H
dieen finden wir als alloiometrische Reihen eine trochäische
podie und am Schlusse zwei daktylische Tripodieen. Entspr
dem oben erklärten Liede findet auch in diesem Fragmente
Zusammensetzung von Versen aus mehreren Reihen (συν
statt, Reihe und Vers decken sich noch. Von grosser Wich
ist die Verwandtschaft dieser Strophe mit dem ibyceische
simonideischen Logaödenstil. — Alkman steht also in den An

r logaödischen Composition. Da er die Logaöden dem Archi-
:hus nicht nachgebildet haben kann, bei dem sie noch nicht
rkommen, da er von den Lesbiern und Stesichorus zeitlich zu
:it zurückliegt, so werden wir auf die älteste spartanische Chorik,
:lche durch Thaletas in der zweiten musischen Katastasis be-
ündet und durch Polymnastos (zwischen Thaletas und Alkman)
rtgesetzt wurde, zurückgewiesen. Alkman hat höchst wahr-
heinlich die Logaöden von diesen Dichtern ebenso überkommen
ie die Daktylo-Trochäen und die Päonen. Wir verstehen dann
ich, warum er von Glaukos bei Plut. mus. 12 nicht unter den
egemonen der zweiten musischen Katastasis (Thaletas, Xeno-
imos, Xenokritos, Polymnastos und Sakadas) erwähnt wird. In
em leider zu kurzen λόγος περὶ τῶν ῥυθμῶν bei Plut. mus. 12,
er nicht auf Glaukos, sondern mittelbar wenigstens auf Aristoxe-
os zurückgeht, heisst es nun zwar: ἔστι δέ τις Ἀλκμανικὴ και-
οτομία καὶ Στησιχόρειος καὶ αὐταὶ οὐκ ἀφεστῶσαι τοῦ καλοῦ,
edoch sind diese Worte nicht von der Erfindung der Logaöden
u verstehen, sondern, wie die Verbindung mit Stesichorus beweist,
er die strophische Trichotomie zur Geltung brachte, von der
trophischen Composition, die Alkman gegenüber Archilochus und
nderen Vorgängern in Bezug auf Ausdehnung der Strophen,
Wechsel in den Rhythmen und in der Strophenfolge (nicht bloss
α α u. s. w., sondern auch α β α β α β und α α α β β β u. s. w.)
eicher und mannichfacher entwickelte; übrigens scheidet Plutarch
leich im Anfange ausdrücklich: γένη γάρ τινα καὶ εἴδη ῥυθμῶν
προσεξευρέθη, ἀλλὰ μὴν καὶ μετροποιιῶν τε καὶ ῥυθμοποιιῶν.
Wir sehen überall in den Anfängen der Metrik wie der Poesie
überhaupt ein allmäliges Werden aus volksthümlichen Anfängen
eraus. Offenbar unabhängig von Alkman haben die Lesbier und
Stesichorus die Logaöden entwickelt, sodass wir annehmen müssen:
ies Metrum war in verschiedenen Gegenden schon lange geübt,
he es in die litterarisch fixirte Poesie eintrat.

Von dem Dithyrambiker Arion, von dem als Lesbier der
ebrauch der Logaöden vorausgesetzt werden darf, besitzen wir
ein ächtes Fragment. Das unter seinem Namen gehende Frag-
ent, in welchem der Dichter von sich selbst redend eingeführt
ird, Bergk P. L.[4] III, 79 (v. 12, οἵ μ' εἰς Πέλοπος γᾶν . . . ἐπορεύ-
σατε), ist in einem völlig entwickelten, freien Logaödenstil mit fast
leicher Zumischung von daktylisch-anapästischen und trochäisch-
ambischen Reihen und mit häufiger Zulassung der Synkope ge-

schrieben. Dasselbe trägt weder die Eigenthümlichkeiten des
darischen noch des simonideischen Logaödenstiles, es entsp
dagegen den iambisch-anapästischen (trochäisch-daktylischen
gaöden des Sophokles und Euripides, die wir als die letzte
positionsweise der Logaöden bei den Tragikern bezeichnet hab

Bei Stesichorus finden wir noch das archaische *κατὰ*
τυλον εἶδος, am häufigsten jedoch die Daktylo-Epitriten, die s
vollständig entwickelt, wenn auch in einigen Punkten von
Pindarischen verschieden sind. Logaöden stehen völlig siche
in dem erotischen Gedichte *Ῥαδινά*, welches nicht der chori
Lyrik angehört, sie waren stichisch in der Form von cho
bisch-pherekrateischen Versen mit zweisilbiger Anakrusis gebra
analog der lesbischen Lyrik, fr. 44:

Ἄγε, Μοῦσα λίγει', ἄρξον ἀοι|δᾶς ἐρατωνύμου
Σαμίων περὶ παίδων ἐρατᾷ | φθεγγομένα λύρᾳ.

⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ —

In den chorischen Gedichten finden sich nur geringe, nicht ei
völlig sichere Spuren: fr. 8 aus der Geryonis am Schlusse

*) Hiermit harmonirt die unverkennbar attische, in gewöhnlicher
mit einigen dorischen Formen gemischte Sprache, die mit grosser Lei
keit und graziöser Eleganz (so auch im Wesentlichen nach der A
G. Hermanns), aber auch mit breitem Pinsel in starker Häufung der Ep
das Bild von den Delphinen malerisch ausführt. Das Gedicht kann k
älteren Dichter angehören, wie Böckh meint, am nächsten kommt der
heit die Ansicht von Bergk: Mihi novicium omnino videtur carmen,
ante Euripidis aetatem vix potuit componi. Wir halten das Fragme
das Werk eines jüngeren Dithyrambikers aus der Schule des Phrynis,
leicht des Phrynis selbst, der selbst ein Lesbier seinen grossen Land
und Ahnherrn in der musischen Kunst in diesem Dithyrambus 'Ἀρί
verherrlichte. Der metrische und musikalische Stil des jüngeren Dith
bus und Nomos fand in die späteren Dramen des Sophokles und Eur
Eingang. Die für unser Fragment charakteristische Häufung der Ep
gehört zum Rüstzeug des jüngeren Dithyrambus, wie aus den Parodie
Aristophanes hervorgeht. Das Gedicht scheint übrigens astrophisch ge
zu sein, was gleichfalls für unsere Ansicht spricht. Es gehört gegen
der klassischen Zeit und ist in seiner Art noch völlig correct. Von
anderer Art ist das kleine Lied des angeblichen Achilles bei dem
Philostr. Heroic. XIX, 17, das als ein frommer Betrug der romantisch
gläubischen Fälscherfamilie der Philostraten anzusehen ist, die auch
zahlreiche Proben ähnlicher Art (namentlich in *τὰ ἐς Ἀπολλώνιον Τ*
geliefert hat. Die monotone Rhetorik, die gleichfalls monotonen, fast
lich zweisilbigen Anakrusen und die Häufu [illegible] Daktylen entlar
als ungeschickte Nachahmung aus sehr s[illegible]er Zeit.

Daktylo-Epitriten wahrscheinlich als Clausel zwei Pherekrateen *δάφναισι κατάσκιον ποσσὶ πάϊς Διός*, fr. 17 aus der Eriphyle eine einzelne logaödische Pentapodie *πρὸς δυοῖν* mit Anakrusis, *ἐξ ἀδήλων εἰδῶν* fr. 49—51. Bei der immerhin nicht geringen Anzahl von chorischen Fragmenten dürfen wir jedenfalls schliessen, dass Stesichorus die Logaöden für die chorische Poesie noch nicht so entwickelt hatte wie die Daktylo-Epitriten.

Dagegen sind bei Ibycus, dem *ἐρωτομανέστατος*, für dessen poetische Stimmung die weichen, bei choriambischer Bildung auch leidenschaftlichen Logaöden sich vorzüglich eignen, der aber noch das archaische *κατὰ δάκτυλον εἶδος* bevorzugt, während er die ruhigen Daktylo-Epitriten nur selten gebildet zu haben scheint, in fr. 1 logaödische Reihen, namentlich Tetrapodieen *πρὸς δυοῖν* mit daktylischen zu einer logaödisch-daktylischen Strophe in freier Weise (nicht stichisch und nicht regelmässig alternierend) verbunden — die Anfänge des simonideischen Logaödenstiles —, zugleich ist ersichtlich, dass dieser Stil sich aus den daktylischen Strophen entwickelt hat und gewissermassen nur eine Abart derselben ist, der mit den stesichoreischen und lesbischen Logaöden wenig gemein hat. Jenes Fragment ist für uns die erste logaödische Strophe in der freien Compositionsweise der klassischen Zeit:

Ἦρι μὲν αἵ τε Κυδώνιαι
μηλίδες ἀρδόμεναι ῥοᾶν
ἐκ ποταμῶν, ἵνα παρθένων
κῆπος ἀκήρατος αἵ τ' οἰνανθίδες
5 *αὐξόμεναι σκιεροῖσιν ὑφ' ἕρνεσιν*
οἰναρέοις θαλέθοισιν· ἐμοὶ δ' ἔρος
οὐδεμίαν κατάκοιτος ὥραν, ἅθ' ὑπὸ στεροπᾶς φλέγων
Θρηΐκιος βορέας,
ἀΐσσων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέαις μανίαισιν ἐρεμνὸς ἀθαμβὴς
10 *ἐγκρατέως πεδόθεν φυλάσσει*
ἡμετέρας φρένας.

–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — — ⏑⏑
5 –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ —
–́ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
10 –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏓
–́ ⏑⏑ — ⏑ —

Von lagoödischen Reihen sind nur gebraucht katalektische Te
podieen *πρὸς δυοῖν*, in unmittelbarer Folge v. 1, 2 und 3, sod
zwei zu einem Verse verbunden v. 7 und eine v. 10; am Schl
steht als Clausel ein erster Pherekrateus, die übrigen Reihen
daktylische Tetrapodieen, einmal eine Tripodie. Die Compositi
weise ist zwar freier und fester als bei Alkman, aber immer n
sehr einfach. Es zeugt von metrischem Missverständnisse,
handschriftliche *ἀΐσσων* und *πεδόθεν* zu ändern. Durch die (
jectur *ᾄσσων* wird nicht allein in diese anakrusislose Strophe
anakrusischer Vers eingeführt, sondern auch die für das alte *κ*
δάκτυλον εἶδος, aus dem diese daktylisch-logaödische Stro
hervorgegangen ist, charakteristische daktylische Oktapodie
dorben, die erhalten werden muss; durch die Conjectur *παιδό*
wird eine synkopirte logaödische Pentapodie *πρὸς ἑνὶ* erzeugt,
in diese kunstlose Strophe nicht gehört und mit den übrigen l
ödischen Bestandtheilen nicht harmonirt. Auch in den übr
Fragmenten des Ibycus sind Spuren logaödischer Bildung n
zu verkennen.

Die Ueberlieferung über die Rhythmen der chorischen L
nach Stesichorus und Ibycus bis auf Simonides hin ist
lückenhaft. Die wichtige Notiz bei Plut. mus. 29 (*Λᾶσος δὲ ὁ
μιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμ
καὶ τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας πλείοσί τε φ
γοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπ
χουσαν ἤγαγε μουσικήν*) sagt zwar deutlich, dass Lasos die V
stimmigkeit des begleitenden Flötenspiels eingeführt habe, in
er sich mehrerer und auseinander liegender Töne bediente
einen Umschwung in der bis dahin geltenden Musik hervor
aber der für unseren Zweck wichtigere erste Theil der Stelle,
Lasos die Rhythmen zur dithyrambischen Agoge umgestaltet h
ist zu allgemein gehalten, als dass wir mit Sicherheit auf die
gestaltung der bis dahin meist stichisch gebrauchten Logaö
und auf die Entwickelung des von Pindar gebrauchten Logaö
stiles schliessen könnten. Das einzige erhaltene Fragment B
III[4]. 376 kann nicht mit Sicherheit als logaödisch bezeic
werden. Es lässt sich also historisch nicht erweisen, dass Pi
seinen Logaödenstil von seinem Lehrer Lasos erhalten habe;
gegen wird man aus den Fragmenten der Korinna und My
die trotz der Geringfügigkeit verhältnissmässig viele Loga
enthalten, wohl auf einen ausgedehnten Gebrauch schliessen dü

Faktisch sind aber für uns Simonides und Pindar die Hauptrepräsentanten der Logaöden in der chorischen Lyrik, wenngleich angenommen werden muss, dass ihre Compositionsgesetze auf die ältere Zeit zurückgehen und sie nur als die Vollender ihrer logaödischen Stilarten anzusehen sind.

§ 52.

Logaödische Strophen des Simonideischen und des Pindarischen Stils.

In der chorischen Lyrik der klassischen Zeit bilden die Logaöden nach den Daktylo-Epitriten die ausgedehnteste und häufigste Strophengattung, während die übrigen hier gebräuchlichen Metra, die Daktylo-Ithyphallici, die hyporchematischen Daktylo-Trochäen, die Päone und Ionici auf einzelne poetische Gattungen beschränkt sind und deshalb nur als Nebenformen betrachtet werden können. Der Unterschied jener beiden Hauptmetra wird bereits von Aristoteles polit. 8, 5 angedeutet, welcher unter den Rhythmen ebenso wie unter den Harmonieen zwei Hauptklassen unterscheidet: *τὸν γὰρ αὐτὸν τρόπον ἔχει καὶ τὰ περὶ τοὺς ῥυθμούς· οἱ μὲν γὰρ ἦθος ἔχουσι στασιμώτερον, οἱ δὲ κινητικὸν καὶ τούτων οἱ μὲν φορτικωτέρας ἔχουσι τὰς κινήσεις, οἱ δὲ ἐλευθεριωτέρας.* Die Daktylo-Epitriten sind *ῥυθμοὶ στασιμώτεροι*, die Logaöden *κινητικοί*; jene enthalten ungemischte daktylische (anapästische) oder trochäische (iambische) Reihen von einem gleichförmigen, stetigen Bau, der ihnen den Charakter erhabener Ruhe und würdevoller archaischer Simplicität verleiht, in der logaödischen Reihe dagegen sind die Füsse beider Rhythmengeschlechter zu vielgestaltigen Formen vereint; dort wird durch die regelmässige Wiederkehr der retardirenden Thesen, welche die einzelnen metrischen Elemente scharf von einander absondern, ein gemessener schwerer Gang eingehalten, die Logaöden dagegen eilen in ungehemmtem Flusse des diplasischen Rhythmus fast in beflügelter Raschheit dahin. Dem Gegensatze des Rhythmus entspricht die Verschiedenheit der Sprache, des Gedankeninhaltes und der poetischen Stimmung. Die daktylo-epitritischen Strophen zeigen den Charakter einer plastischen Ruhe und Objektivität, in welcher die Individualität des Dichters fast nirgends sich geltend macht; die logaödischen Strophen tragen ein mehr subjektives Gepräge, einen bewegten und wechsel-

vollen, oft leidenschaftlichen Ton, der Gang ist rasch und feu
die Gedanken rollen sich schneller ab und werden nicht
der in sich befriedigten Ruhe ausgesponnen; die universe
Mächte des Lebens treten zwar auch hier in den Vordergru
aber auch die eigene Persönlichkeit des Dichters, seine Th
nahme, seine Liebe und sein Hass tritt in den Kreis der
danken hinein. Dort in den daktylo-epitritischen Strophen h
die meist klare und durchsichtige Sprache die Mitte zwisc
dem epischen und dorischen Dialekt, hier in den Logaöden
gegen ist der Satzbau verschlungener und der Dialekt oft in
vidueller gefärbt, namentlich werden bei Pindar provinzi
äolische Formen zugelassen, welche in den Daktylo-Epitri
vermieden sind. Soweit wir noch urtheilen können, gebrau
Simonides seinem poetischen Charakter entsprechend vorwieg
Logaöden, Bakchylides Daktylo-Epitriten, Pindar in den Epinik
beide Strophengattungen gleich berechtigt, päonische Stropl
nur Ol. 2, päonisch-logaödische Ol. 10 und Py. 5 Strophe,
einmal Ol. 5 dem Archilochus sich annähernde Daktylo-Trochä
das archaische *κατὰ δάκτυλον εἶδος* ist von allen drei aufgegeb

Innerhalb der logaödischen Strophengattung lassen si
wieder zwei metrische Stilarten unterscheiden, die wir na
ihren beiden Hauptvertretern als den Pindarischen und Sim
nideischen Stil bezeichnen wollen. Die Logaöden Pindars e
halten fast durchweg nur Einen Daktylus, die des Simoni
zwei und mehr Daktylen (*λογαοιδικὰ πρὸς δυοῖν* und *πρὸς τρισὶ*
Damit harmonirt die Beschaffenheit der den Logaöden zu
mischten alloiometrischen Reihen: bei Pindar sind es vorwieg
trochäische, bei Simonides daktylische Reihen. Auch die A
dehnung der Reihen ist verschieden; Pindar liebt kürzere Rhy
men, Tripodieen, Dipodieen und Tetrapodieen, bei Simoni
dagegen sind längere Reihen, Pentapodieen und Hexapodi
eine vorwaltende Form. Ein wesentlicher Unterschied ist soda
durch den Auslaut der Reihen innerhalb des Verses bedin
Bei Simonides werden die auf einander folgenden Reihen me
durch die Thesis vermittelt, bei Pindar ist der Auslaut auf
Arsis und die hierdurch bedingte Synkope die legitime Fo
Dass sich die beiden Stilarten diesem verschiedenen metrisc
Bau entsprechend auch durch den Gegensatz des Ethos wese
lich unterscheiden, liegt am Tage. Die zahlreichen oft auf
lösten Trochäen, die Kürze und Gedrungenheit der Reihen

namentlich die Häufigkeit der Synkope gibt den logaödischen Strophen Pindars einen energischen und feurigen Charakter, eine schwungreiche Kühnheit und Kraft, die im stolzen Bewusstsein des eigenen Adels bisweilen sogar eine gewisse Herbheit nicht verschmäht. Bei Simonides dagegen zeigt sich ein leichter und weicher Fluss des Rhythmus, der nicht in aufgelösten Arsen übersprudelt, nicht durch Katalexis gedehnt wird, sondern in langen rhythmischen Reihen seine Wellen ungehemmt weiter treibt, nicht im raschen Falle der bei Pindar vorwaltenden Trochäen, sondern im sanft bewegten Wogenschlag der diplasischen Daktylen. So sind die Simonideischen Logaöden weniger der Ausdruck der Kraft und erhabenen Begeisterung, als vielmehr der Milde und Anmuth, und der Unterschied des poetischen Stiles beider Dichter, des *γένος σκληρὸν* und *ἀνθηρόν*, findet sich in ihren Metren wieder.

Der Simonideische Logaödenstil

ist dem Simonides keineswegs eigenthümlich, sondern ist schon durch Alkman, bei dem sich die Logaöden überhaupt am frühesten nachweisen lassen, und durch Ibykus vertreten, er gehört also in seiner Entstehung und ersten Ausbildung einer noch über die Lesbier hinaufreichenden Zeit an. Die Uebereinstimmung jener drei Dichter in der Behandlung der Logaöden und ihre Verschiedenheit von Pindar erklärt sich daraus, dass sie dem in den logaödischen Gesängen Pindars herrschenden *γένος ἐλευθέριον*, dem *διάρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες* fern stehen und dem von den Alten als *ἄνανδρος διάθεσις* charakterisirten systaltischen Ethos nahe stehen (Gr. Rhyth.[3] § 42): Alkman als Dichter von Hyporchemen und Hymenäen (denn gerade diesen poetischen Gattungen scheinen die Alkmanischen Logaöden anzugehören, S. 578), Ibykus als Erotiker und Simonides bei dem vorwiegend weichen Tone, der fast seine gesammte Poesie charakterisirt. Die Reihenfolge der drei Dichter bezeichnet zugleich die immer mehr um sich greifende Anwendung der Logaöden in der chorischen Lyrik: bei Alkman sind dieselben nur sparsam gebraucht, bei Ibykus stehen sie dem sonst noch bei ihm vorkommenden *κατὰ δάκτυλον εἶδος* mindestens schon coordinirt, bei Simonides überwiegen sie stark und kommen bei ihm nicht bloss in den systaltischen Threnen und Hyporchemata vor, sondern sind auch in die hesychastischen Epinikien eingedrungen, doch so, dass er sich in den

Epinikien auch einmal dem Pindarischen Logaödenstile zugewandt hat, fr. 5. Interessant ist es, dass Stesichorus die Logaöden von seiner ernsten epischen Lyrik fern hält und bloss in der dem erotischen Gebiete angehörigen Rhadina gebraucht, deren Metrum sich viel näher mit den Simonideischen als den Pindarischen Logaöden berührt.

Die oben angegebenen Bildungsgesetze treten in allen hierher gehörigen Fragmenten deutlich und bestimmt hervor, doch lässt sich in manchen Fragmenten des Simonides die Vers- und Reihenabtheilung nicht mehr überall sicher ermitteln. Unter den logaödischen Reihen sind die *λογαοιδικὰ πρὸς τρισὶν* und *δυοῖν* bei weitem am häufigsten; Hexapodieen mit zwei Daktylen an zweiter und dritter Stelle: Alcman 60, 1. 3 *εὕδουσιν δ' ὀρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες*, Sim. 4, 8 *ὁ Σπάρτας βασιλεύς, ἀρετᾶς μέγαν λελοιπώς*; Pentapodieen mit zwei Daktylen an erster und zweiter Stelle: Ibyc. 6, 2 *μᾶλά τε καὶ ῥόδα καὶ τέρειναι δάφναι*, Sim. 43, 1 *σχέτλιε παῖ, δολόμητις Ἀφροδίτα*, Sim. 44, 3; dieselbe Reihe katalektisch Sim. 46, 1. 2 mit vorausgehenden daktylischen Tripodieen: *ἁ Μοῖσα γὰρ οὐκ ἀπόρως γεύει τὸ παρὸν μόνον, ἀλλ' ἐπέρχεται*; anakrusische Pentapodieen mit drei Daktylen (Archebuleen): Alcman 51 *ἀτελέστατα γὰρ καὶ ἀμάχανα τοὺς θανόντας* (cf. Hephaest. 29), Ibyc. 21 *δαρὸν δ' ἄνευ χρόνον ἧστο τάφει πεπαγώς*, Sim. 53, 4; 68; 69; 53, 3. 80 (cf. Caes. Bass. p. 256 *K.*, der diese Reihe auch dem Stesichorus zuschreibt). — Tetrapodieen mit zwei Daktylen: Ibyc. 22, 4 *ἰχθύες ὠμοφάγοι νέμοντο*, 18. 26, Sim. 46, 3 *καλλιβόας πολύχορδος αὐλός*, mit Katalexis Ibyc. 1 *ἦρι μὲν αἵ τε Κυδώνιαι* (sechs Mal), häufig auch bei Simonides, vgl. Serv. 1820 *Simonidium ... ut est hoc: Indue pallia Serica;* ähnlich die katalektische Tetrapodie mit dem Daktylus an zweiter und dritter Stelle Sim. 4, 9 *κόσμον ἀέναόν τε κλέος*. — Viel seltener sind logaödische Reihen mit einem Daktylus, wie der Glykoneus, dessen Vorkommen bei Alkman und Simonides zwar durch die Metriker bezeugt wird, Atil. p. 298, 3 *K.*, Mar. Vict. p. 73, 10 *K.*, aber in den Fragmenten zurücktritt, Alcm. 37 *ἁ ξανθὰ Μεγαλοστράτα* (Sim. fr. 5 gehört, wie oben bemerkt, dem Pindarischen Stile an). Häufiger erscheint der akatalektische Glykoneus, Sim. 4, 1 *τῶν ἐν Θερμοπύλαις θανόντων*, 44, 1.

Dass unter den alloiometrischen Reihen die daktylischen und anapästischen den ersten Platz einnehmen, lehrt fast ein jedes Fragment, ja in manchen Strophen stehen sie geradezu

Logaöden coordinirt. Auch hier sind längere Reihen häufig, die hyperkatalektisch-anapästische Hexapodie, Sim. 41, 2 ἅ τις ἐκώλυε κιδναμέναν μελιαδέα γᾶρυν, 4, 3 βωμὸς δ' ὁ τάφος, γόων δὲ μνᾶστις, ὁ δ' οἶκτος ἔπαινος (vgl. Serv. 1822 *onidium (anapaesticum) constat trimetro hypercatalecto*), und die tylische Pentapodie mit schliessendem Daktylus, die nach r. 1820 und Victor. 2518 ebenfalls *Simonidium* heisst. Die tylischen Tripodieen haben die logaödischen Tripodieen fast ig verdrängt, so dass die pherekrateischen Formen sehr verelt stehen (Sim. 38, 1); die daktylischen Tetrapodieen kommen ıerisch den logaödischen fast gleich, bald mit schliessendem tylus wie Ibyc. 1, 4 κῆπος ἀκήρατος αἵ τ' οἰνανθίδες, bald einem Spondeus (Trochäus) oder einer blossen Arsis im laut. Im Allgemeinen gilt das Gesetz, dass alle im κατὰ τυλον εἶδος (s. § 5) vorkommenden Daktylen und Anapäste h in den Logaöden des Simonideischen Stiles zugelassen werden, der dort vorkommenden Freiheit der Zusammenziehung (vgl. :. 1, 4 und Mar. Vict. 2518, 12 = Serv. 1820); wie dort folgen h hier mehrere daktylische oder anapästische Reihen auf einer und schliessen sich zu längeren Versen, Oktapodieen, ıtapodieen u. s. w. zusammen. Die Synkope wird hauptsächnur in daktylischen und anapästischen Versen angewandt, er Choriamben mit und ohne Anakrusis, Simon. 32:

ἄνθρωπος ἐὼν μή ποτε φάσῃς, ὅ τι γίνεται αὔριον
μηδ' ἄνδρα ἰδὼν ὄλβιον, ὅσσον χρόνον ἔσσεται.

selbe Bildung auch in den erhaltenen Logaöden des Stesirus fr. 44, die den lesbischen Choriamben nur scheinbar chstehen, denn der Anlaut ist keine pyrrhichische Basis, sonn eine zweisilbige Anakrusis:

ἄγε Μοῦσα λίγει', ἄρξον ἀοιδᾶς ἐρατωνύμου
Σαμίων περὶ παίδων ἐρατᾷ φθεγγομένα λύρᾳ,

l bei Alkman 83. 84 (Hephaest. 46) περισσόν· αἲ γὰρ Ἀπόλλων Λύκηος.

Die trochäischen und iambischen Reihen zeigen eine :chaus andere Bildung als die des Pindarischen Logaödenles, namentlich in der Ausdehnung, in der Häufigkeit des ›tischen Schlusses und in der Fernhaltung der Auflösung und s Polyschematismus. So finden sich akatalektisch-trochäische ›xapodieen Sim. 4, 2 und 44, 1 εὐκλεὴς μὲν ἁ τύχα, καλὸς δ'

ὁ πότμος. Von spondeischen Basen in Trochäen und Iamben gibt Simon. 1 ein sicheres Beispiel (vgl. unten). — Fr. 4:

Τῶν ἐν Θερμοπύλαις θανόντων
εὐκλεὴς μὲν ἁ τύχα, καλὸς δ' ὁ πότμος,
βωμὸς δ' ὁ τάφος, πρὸ γόων δὲ μνᾶστις, ὁ δ' οἶκτος ἔπαινος·
ἐντάφιον δὲ τοιοῦτον οὔτ' εὐρὼς
5 οὔθ' ὁ πανδαμάτωρ ἀμαυρώσει χρόνος.
ἀνδρῶν δ' ἀγαθῶν ὅδε σηκὸς οἰκέταν εὐδοξίαν
Ἑλλάδος εἵλετο· μαρτυρεῖ δὲ καὶ Λεωνίδας
[ὁ] Σπάρτας βασιλεύς, ἀρετᾶς μέγαν λελοιπὼς
κόσμον ἀέναόν τε κλέος.

–́ – – ⏑⏑ – ⏑ – –
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑
– –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⌞ ⌞́ –
5 –́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – – –́ ⏑ –
–̇ –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – – –́ ⏑ –
–́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑ –
–́ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ ⌞́ –
–́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ ⏓

Unsere Reihenabtheilung haben wir gegenüber Bergk durch die Setzung der Icten klar gemacht und stimmen der Annahme, dass die ersten Verse verloren gegangen seien und die vier letzten der Antistrophe angehörten, nicht bei.

Der Pindarische Logaödenstil

lässt sich nicht so hoch hinauf verfolgen, wie der Simonideische, vielleicht gebrauchte ihn schon Lasos, jedenfalls, wie oben gesagt, Korinna und Myrtis. Neben Pindar steht als Hauptvertreter Bakchylides da, bei dem wir auch in dem daktylo-epitritischen Metrum eine durchgreifende Verwandtschaft mit Pindar gesehen haben; von seinen Fragmenten gehört hierher Päan fr. 14, Prosodion fr. 19, fr. inc. 37. 47. In einem einzigen Epinikion fr. 5 nähert sich auch Simonides dem Pindarischen Stile an. Pindar selbst gebraucht das logaödische Maass hauptsächlich in Epinikien, Päanen und Hyporchemen; in den übrigen Dichtungsarten walten die Daktylo-Epitriten bei weitem vor, wie dies auch bei Bakchylides der Fall ist. Von den logaödischen Epinikien sind nach Pindars eigenem Zeugnisse Ol. 1, Py. 2 und Nem. 3 in äolischer, Ol. 14 und Nem. 4 in lydischer Tonart gesetzt, während die daktylo-epitritischen Epinikien neben der ly[illegible]hen nicht die äolische, sondern die dorische Tonart haben. Der ruhigen dori-

hen Harmonie gegenüber trägt die äolische, oder was dasselbe t, die hypodorische einen bewegteren Charakter, sie zeigt leidenhaftliche Erhebung und Selbstvertrauen (*ἐξηρμένον καὶ τεθαρ-ρικὸς* Heraclid. Pont. ap. Athen. 14, 624e), lebendige Energie nd Thatkraft (*κατὰ τὴν ὑποδωριστὶ πράττομεν* Aristot. probl. 9, 35). So wenig sie den tragischen Chorliedern angemessen ar (sie wurde nur in den tragischen Monodieen gebraucht, ristot. l. l.), so sehr musste sie den logaödischen Epinikien indars zusagen, deren Metrum und Inhalt mit ihr im Ethos urchweg übereinkommt. Aber man geht zu weit, wenn man uch das *ἦθος γαῦρον* und *ὀγκῶδες*, welches nach Heraklides l. l. er äolischen Harmonie zukommt, auf die äolischen Epinikien berträgt und ihnen deshalb einen *ingens tumor, adeo ut tubis pta haec cantica videantur* zuschreibt; einen solchen Charakter agen wohl manche äolische Erotika und Sympotika, aber sicherch nicht die äolischen Epinikien Pindars, die bei aller Kühneit des Schwunges und des Selbstvertrauens niemals die Grenzen es Maasses überschreiten; die Tuben stehen ihnen um so ferner, ls die äolische Harmonie geradezu *κιθαρῳδικωτάτη* genannt ird Aristot. probl. l. l.*). — Ein metrischer Unterschied tritt wischen den äolisch und lydisch gesetzten logaödischen Epiniien nicht hervor (denn die lydische Ol. 5 gehört ebenso wie l. 2 nicht dem logaödischen Metrum an, s. § 42) und es bleibt indestens sehr unsicher, wenn man für diejenigen logaödischen pinikien, über deren Tonart Pindar selber keinen Fingerzeig ibt, nach dem Metrum bestimmen will, ob sie äolisch oder 'disch sind. Abgesehen von der bald mehr bald weniger häufigen uflösung zeigt sich ein Unterschied des Metrums in Nem. 6, ı welcher die sonst von Pindar nur selten zugelassenen Daklen vorwiegen. Weitere Modificationen des Pindarischen Loaödenstiles dürfen wir nach dem Unterschiede der Tropoi und oetischen Gattungen voraussetzen; die Hyporcheme und vieleicht auch die Threnen sind systaltisch, die Epinikien und die übrigen Gattungen hesychastisch, was man indess nicht schlechthin

*) Ueberhaupt findet zwischen der äolischen und dorischen Harmonie kein schroffer Gegensatz statt, denn unter den griechischen Tonarten zeigen gerade diese beiden die grösste Verwandtschaft; die äolische wird der dorischen analog *στάσιμος*, *μεγαλοπρεπής*, *simplex* Apulej. flor. 1, 4 genannt, ja sie wird geradezu unter der *Δωρὶς* mitbegriffen Aristot. polit. 4, 3; Plato rep. 3, 398e, Laches 118d; Lucian. Harmonid. 1.

als „ruhig" deuten darf, sondern mit den Alten von dem Gleichgewichte der Seele und der männlichen Energie im Gegensatze zu der *ταπεινότης* und *ἄνανδρος διάθεσις* des systaltischen Tropos verstehen muss; dem letzteren scheint die Häufigkeit der zweisilbigen Anakrusis, die wir in den Hyporchemen antreffen, eigenthümlich zu sein, im übrigen aber reichen die kargen Fragmente zur Erkennung der metrischen Nüancen nicht aus.

Die metrischen Grundgesetze der logaödischen Strophen Pindars im Unterschiede von den Simonideischen sind bereits oben angegeben. Gewöhnlich werden zwei oder drei Reihen zu einem Verse verbunden, aber auch monokolische Verse sind häufig, nicht bloss Tripodieen und längere Reihen, sondern auch Dipodieen, Ol. 9, 8 *τοιοῖσδε βέλεσσιν*; Ol. 9 ep. 3; Ol. 11 ep. 7; Ol. 13, 1; Py. 6, 7; Py. 7, 8; Py. 7 ep. 6; Py. 10 ep. 2. Längere Verse als *τρίκωλοι* sind sehr selten; ein *τετράκωλος* Py. 2 ep. 1 *ἱερέα κτίλον Ἀφροδίτας· ἄγει δὲ χάρις φίλων | ποίνιμος ἀντὶ ἔργων ὀπιζομένα*, ein *ἑξάκωλος* oder *ἑπτάκωλος* Isth. 7, 5. — Bei der Verbindung der Reihen im Verse treffen gewöhnlich zwei Arsen zusammen, ein wesentlicher Unterschied der Pindarischen Logaöden von den Simonideischen und den Daktylo-Epitriten. Ebenso geht auch die Schlussreihe des Verses fast überall auf die Arsis aus; thetischer Ausgang ist vorwiegend auf den Anfangsvers der Strophe beschränkt. Ueber die Aufeinanderfolge der Reihen im Verse beobachtet Pindar das Gesetz, dass die trochäischen Elemente (die häufige trochäisch-katalektische Tripodie und Dipodie) den Vers schliessen, während er die Logaöden vorwiegend dem Anfange und der Mitte des Verses zuweist. Eine ähnliche Anordnung sahen wir auch in den daktylo-ithyphallischen Strophen befolgt.

Die anakrusischen Verse sind numerisch ebenso stark, ja noch stärker als die mit der Arsis anlautenden vertreten, wobei wir von der iambischen Basis vorläufig absehen. Die Anakrusis ist meist eine Länge, seltener eine Kürze oder Syllaba anceps; die zweisilbige Anakrusis kommt nicht bloss bei Anapästen und Logaöden, Ol. 1 ep. 5 *ἐλέφαντι φαίδιμον ὦμον κεκαδμένον*; Ol. 4, 1. 2. 9; Ol. 4 ep. 9; Ol. 9, 1; Ol. 9 ep. 2. 3; Ol. 11, 1. 7; Ol. 13, 1. 5; Py. 2, 4; Py. 6, 10; Nem. 3, 8; Nem. 3 ep. 5; Nem. 6, 4. 5; Isth. 6, 1; Isth. 6 ep. 4, Isth. 7, 2, sondern auch bei Iamben vor, Ol. 4, 9 *Χαρίτων ἕκατι τόνδε κῶμον*; Ol. 9 ep. 2; Ol. 11 ep. 3; Ol. 13, 5; Nem. 6 ep. 6. Antistrophischer

:hsel einer zweisilbigen und einer langen Anakrusis findet
Nem. 6 ep. 6 *δελφῖνί κεν* und *βοτάνα τέ νιν*; Isth. 7, 2
ναν τ' ἐλύσατο Τροΐας (v. 52) und *εὔδοξον, ὦ νέοι, καμάτων*;
11 ep. 3 *ἀκρόθινα διελὼν ἔθυε καὶ* (v. 57) und *ἀρχαῖς δὲ
τέραις ἑπόμενοι* (v. 78), wo die drei ersten Silben von *ἀκρό-
ι* nicht als Creticus gemessen werden dürfen, die Reihe ist
einfacher iambischer Dimeter mit aufgelöster zweiter und
ter Arsis, vgl. unten:

⏖ ⏑́ ⏑ ⏖ — ⏖ ⏑ — = ⏑̄ ⏑́ ⏑ ⏖ ⏑̄ ⏖ ⏑ —

Die Auflösung eines daktylischen (oder anapästischen)
ses ist wie in den Daktylo-Epitriten nur ausnahmsweise ge-
tet, Nem. 7, 70 *Εὐξενίδᾰ πάτραθε Σώγενες, ἀπομνύω* in
m Eigennamen, Py. 11, 9. 41. 58; Ol. 11, 36. Um so häufiger
die Auflösung einer trochäischen (oder iambischen) Arsis,
ohl in den logaödischen Reihen, wo sie besonders den ersten
s trifft, als auch in den trochäischen und iambischen Reihen,
denen bei weitem die meisten eine oder zwei Auflösungen
ıalten. Die Auflösung der letzten Arsis einer Reihe, wenn die
ende Reihe mit einer Arsis beginnt, ist sehr selten, aber unläug-
s. S. 604. 608. 622; in Ol. 2 und Py. 5 sind die aufgelösten
tici legitim, da der Rhythmus päonisch ist; bei folgender
sis aber ist die Auflösung der letzten Arsis einer Reihe ausser-
entlich häufig und kommt hier selbst am Ende des Verses
, Nem. 3, 6; Ol. 11 ep. 1. Von der Contraction einer
tylischen Thesis findet sich Ol. 11 (*Τὸν 'Ο.*), ep. 3 ein sicheres
spiel *παῖδ' ἐρατὸν δ' Ἀρχέστρατον* (v. 99), andere hierher zu
ınende Fälle s. unten.

Ueber den Polyschematismus des anlautenden Fusses
rz: Basis), s. § 49. Die spondeische Basis ist gleich
fig im An- und Inlaute des Verses mit und ohne Ana-
sis, aber die genaue antistrophische Responsion ist selten ge-
hrt; gewöhnlich findet ein Wechsel mit dem Trochäus statt,
5 ep. 9 respondirt Spondeus (*ἐπ. γ'*), Trochäus (*β'. δ'*) und
brachys (*α'*). Als Anfang einer trochäischen Reihe kommt
Py. 8, 6 vor (in *στρ. α'* und *ἀντ. ε'* einem Trochäus respon-
end), in einer iambischen mit trochäischer Responsion Simo-
l. fr. 1 *ἐβόμβησεν θάλασσα* und *ἀποτρέποισα κῆρας*, ebenso
i Pindar Py. 7 ep. 2 *νέᾳ δ' εὐπραγίᾳ* und Ol. 4 str. 4 *εἴη
ιπαῖς εὐχαῖς*, vgl.:

Sim fr. 1: ◡ ⏗ ◡ . ◡ — ◡
Py. 7 ep. 2: ◡ ⏗ — . ◡ — — ⏗ ◡ ◡ — ◡ —
Ol. 4 ep. 4: — ⏗ — — . . — ◡ ◡ ⏗ ◡ ◡ ◡ .

Die erste und fünfte Länge des letzten Verses sind die legiti spondeischen Thesen an den ungeraden Stellen der iambis Reihe. Die Analogie des Simonideischen Verses zeigt, dass in den beiden Pindarischen Versen die dritte Länge in rhythmischen Geltung nicht mit den synkopirten Iamben Tragiker zusammenzustellen ist, wogegen die letztere Mes vielleicht in der logaödisch-päonischen Strophe Py. 5, 10 a nommen werden muss. Die anapästische Basis kommt N 6 ep. 8 (mit respondirendem Spondeus), vielleicht auch Py. und Nem. 6, 5 vor. Die iambische Basis der logaödis Reihen stets mit strenger antistrophischer Responsion ist ebenso häufig wie die spondeische.

Im Gebrauche der Reihen stellen sich ebenso stimmte Grundtypen wie für die daktylo-epitritiscl Strophen heraus. Fünf Reihen walten als Prim formen vor, die gleich häufig gebraucht werden und für logaödischen Strophen dieselbe Bedeutung haben, wie die dak lische Tripodie und die Epitriten für die daktylo-epitritis Strophe, nämlich drei logaödische: der zweite Glykoneus, der zw akatalektische und katalektische Pherekrateus, und zwei troch sche: die katalektische Tripodie und Dipodie. In zweiter Linie Rücksicht auf die Häufigkeit des Gebrauches stehen die bei logaödischen Prosodiakoi und die katalektisch-trochäische Tet podie; alle übrigen Reihen, sowohl logaödische wie alloiometris (iambische, daktylische, anapästische), namentlich längere Reil und alle λογαοιδικὰ πρὸς δυοῖν und τρισὶν werden nur selten gelassen und kommen meist nur in vereinzelten Beispielen v

Von den logaödischen Tripodieen sind der akatale tische und katalektische zweite Pherekrateus die beid Primärformen:

⏒ ⏑ — ◡ ◡ — ⏑ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ Ol. 1, 1.
⏒ ⏑ — ◡ ◡ — αὐτίκ' ἀγγελίαι Ol. 4, 4.

Der akatalektische ist Ol. 9, 3—5 sechsmal, der katalektisc Isth. 7, 5 fünfmal hinter einander wiederholt. In der katale tischen Form waltet der tribrachische Anlaut bei weitem v im Einklang mit dem durch die auslautende Arsis bedingt bewegten Rhythmus dieser Reihe. — Von den übrigen logaö

Tripodieen sind bei Pindar die beiden Prosodiakoi am testen:

⏓ —́ ⏓ — ⏑ ⏑ — χαίροντά τε ξενίαις Ol. 4, 13.
⏓ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ἢ θαύματα πολλὰ καὶ Ol. 1 ep. 6.

tter Linie steht der akatalektische und katalektische Pherekrateus:

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓ ἑπταπύλοισι Θήβαις Py. 11 ep. 1.
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ψεύδεσι ποικίλοις Ol. 1 ep. 7,

der erste mit Ausnahme von Ol. 4 ep. 2 nur als Anfangs-Schlussreihe der Strophe, oder nach einer daktylischen ie zugelassen wird. — Am seltensten sind die beiden logahen Paroimiakoi gebraucht, der erste an derselben wie der akatalektische erste Pherekrateus, von dem er sich durch die Anakrusis unterscheidet:

—́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓ Ol. 4 ep. 1; Py. 2 ep. 9; Nem. 3, 8; Py. 10, 6.
—́ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏓ Py. 6, 8; Ol. 13, 6; Py. 8, 6; Nem. 3, 8 (?).

nakrusischen Formen kommen auch mit zweisilbigem Analle mit der Arsis beginnenden auch mit tribrachischer)ben) und, obwohl seltener, mit iambischer Basis vor.

Unter den glykoneischen Formen ist bloss der zweite neus eine Primärform; der erste und dritte sowie alle katalektischen und anakrusischen Glykoneen sind nur selten ıchte Nebenformen; die ersten Glykoneen gestatten Synkope, perkatalektischen dritten Glykoneen Verlängerung der mitt-Thesis. Die erste Arsis ist häufig aufgelöst, die übrigen (Py. 8, 2; Py. 11, 2; Nem. 6 ep. 2; Py. 7, 5; Nem. 3, 6):

⏓ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓ Nem. 7, 8; Isth. 6, 4 (?); Ol. 14, 4; Py. 6, 1. 6, 6.
⏓ —́ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ — Py. 8 ep. 1. 10, 2. 8, 5 (?). 11, 5; Nem. 4, 1.
⏑ —́ ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏓ Ol. 9 ep. 8; Py. 10 ep. 5.
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — Ol. 14, 4; Py. 8 ep. 4; Nem. 6 ep. 2.
—́ ⏑ ⏑ — — ⏑ — Ol. 1, 7. 1 ep. 3; Py. 10, 2; Nem. 3, 1.
— —́ ⏑ ⏑ — — ⏑ — Ol. 4, 8.
⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓ Nem. 2, 2. 4, 8; Isth. 6, 1. 6 ep. 4.
⏓ ⏓ — ⏑ — ⏑ ⏑ — Ol. 1, 6; Py. 6, 5. 7 ep. 5; Nem. 4, 3; 6, 2; Isth. 7, 3. 4; 7, 5.
⏑⏑ —́ ⏓ — ⏑ — ⏑ ⏑ — Isth. 7, 2.
⏓ ⏓ — ⏓ — ⏑ ⏑ — ⏑ Nem. 4, 5. 6. 3, 6; Ol. 11 ep. 1.
⏓ —́ ⏓ — ⏓ — ⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏓ Py. 11 ep. 6; Nem. 3. 6.

Logaödische Reihen mit zwei und mehr Daktylen alle logaödischen Pentapodieen und Hexapodieen sind

im durchgreifenden Gegensatz zum Simonideischen Logaöden bei Pindar sehr vereinzelt. Die bei ihm vorkommenden Tet podieen *πρὸς δυοῖν*, sämmtlich mit auslautender Arsis, si folgende:

⏑́ ⏑⏑ — ⏔ — ⏑ — Py. 2, 4; Nem. 8 ep. 5; Ol. 11 ep. 5.
⏒ ⏑́ ⏑⏑ ⏑⏑ — ⏑ — Ol. 11 ep. 3.
⏑ - — ⏑⏑ —. ⏑⏑ — Ol. 11, 3. 11 ep. 2; Isth. 7, 9.

Von Pentapodieen findet sich der Phaläceus Nem. 7 ep. 5, d Hendekasyllabon Sapphikon Isth. 7, 1, vgl. Hephaest., das Alk kon dodekasyllabon Isth. 6, 3, das Alkaikon hendekasyll. Py. ep. 6 und Nem. 6, 1 und mit Synkope Py. 8, 4, überall mit d Freiheit der Basis. Andere Pentapodieen haben den Daktyl an vorletzter Stelle Ol. 9 ep. 8; Ol. 13, 2. 5; Py. 6, 4; Py. 11, an erster Stelle Isth. 6, 2; mit vier Daktylen Nem. 6, 3. 6 ep.

In Uebereinstimmung mit dem Grundcharakter des Pinda schen Stiles, der in den logaödischen Reihen die trochäisch über die daktylischen Füsse bei weitem vorwalten lässt, sind d bei Simonides so beliebten daktylischen und anapästisch Reihen in den logaödischen Strophen Pindars nur sehr spa sam gebraucht: in einem einzigen Epinikion Nem. 6 komm sie häufiger vor, wie gerade hier auch Logaöden mit mehrer Daktylen häufig sind.

Unter den daktylischen Reihen ist die Dipodie am meist vertreten, akatalektisch Py. 7 ep. 4. 10 ep. 2; Nem. 6, 7. 2, katalektisch (Choriambus) Py. 8, 5; Nem. 6 ep. 1 (?). 3; Nem. 6 (?). Die Tripodie mit auslautender Thesis Ol. 4 ep. 6; Nem 6, 6 (?). 7; Ol. 13, 7; mit auslautender Arsis Ol. 4, 1; Nem. ep. 5 (?); die Tetrapodie Ol. 1, 2. — Etwas zahlreicher sin die anapästischen Reihen, in denen auch Synkope angewand ist; gewöhnlich beginnen sie mit zweisilbiger Anakrusis, doc kommt auch die Länge und die äolische Anakrusis (Syllaba an ceps) oder Kürze vor. Dipodie Ol. 4 ep. 9; Ol. 11 ep. 7 Nem. 6 ep. 5; Isth. 6 ep. 7; hyperkatalektische Dipodie Ol. 1 1. 9 ep. 3. 9, 8; Py. 7 ep. 6; Tripodie Nem. 6, 4; Py. 2, 4 Ol. 4 ep. 4. 7; Py. 10, 3; Tetrapodie Ol. 9 ep. 6; Py. 2, 3 Nem. 6 ep. 3. 9; mit Synkope Ol. 4, 2; mit Synkope und Hyper katalexis Ol. 4, 3.

Von den trochäischen Reihen sind reine Pentapodieen und Hexapodieen ausgeschlossen, die akatalektischen Reihen nu sehr selten zugelassen; denn die akatalektische Tripodie (di

ıyphallicus) lässt sich nur Ol. 1 ep. 3; Ol. 4, 1; Nem. 3, 8,
lleicht auch Isth. 7, 3, die akatalektische Tetrapodie Ol. 1, 5;
. 2, 1; Nem. 3, 2; Isth. 7, 7, die akatalektische Dipodie als
bständige rhythmische Reihe gar nicht nachweisen. Um so
ufiger sind die katalektischen Formen, von denen die Tripodie
d Dipodie den logaödischen Primärformen, die Tetrapodie den
;aödischen Prosodiakoi im Gebrauche coordinirt steht. Eine
trapodie mit irrationaler mittlerer Thesis findet sich nur Nem.
4; Isth. 7, 8; mit spondeischer Basis Py. 8, 6; mit Synkope
r mittleren Thesis Py. 2, 7; Nem. 3, 2. Der Fernhaltung der
ardirenden Thesen entspricht die häufige Auflösung der Arsen,
ht bloss in den Tetrapodieen, wo sie geradezu Normalform
, sondern auch in den Dipodieen und Tripodieen; nur die
liessende Arsis muss stets eine Länge bleiben. Wie in den
ctylo-ithyphallischen Strophen der trochäische Ithyphallicus,
hat in den logaödischen Strophen Pindars die katalektisch-
chäische Reihe ihre legitime Stellung am Ende des Verses,
von nur selten abgegangen ist (die Tripodie erscheint nämlich
1 ep. 6 und Ol. 11 ep. 9 in der Mitte, Ol. 1, 2 am Anfange
Verses und Py. 7, 7 als selbständiger Vers). Nur selten
gen zwei trochäische Reihen auf einander wie Nem. 3, 2
ctapodie mit Synkope), Py. 6, 2 (Heptapodie), Isth. 7, 8
ıtalektische Tetrapodie und Dipodie).

Die iambischen Reihen stehen in den logaödischen Stro-
ən Pindars als secundäre Elemente den anakrusischen und
perkatalektischen Glykoneen gleich; wie dort sind die ein-
nen Formen höchst mannichfach, aber es sind nur Neben-
men ohne Bedeutung für die Eigenthümlichkeit der Strophen-
nposition. Die Anakrusis ist am häufigsten eine Kürze, seltener
e Länge oder Syllaba anceps; viermal ist eine zweisilbige
akrusis angenommen, Ol. 4, 9; Ol. 9 ep. 2; Nem. 6, 6; Ol.
ep. 3, doch so, dass in der antistrophischen Responsion der
den letzten Reihen der zweisilbigen Anakrusis eine Länge
spricht.

Die einzelnen Reihen sind folgende: die Dipodie Py. 2
5; Py. 8, 4; Nem. 6, 6; Py. 6, 1 (?); hyperkatalektisch Py.
7; Py. 7, 3 (?); Py. 10 ep. 6 (?); Nem. 6, 7; Py. 7, 8; die
ipodie Ol. 4 ep. 10; Ol. 11 ep. 6; hyperkatalektisch Ol. 4, 5;
. 2, 5. 6; Nem. 3 ep. 2, in den drei letzten Reihen mit Auf-
ɪung; die Tetrapodie Ol. 4 ep. 3; Ol. 9 ep. 1; hyperkatalektisch

mit zweisilbiger Anakrusis Ol. 4, 9; Ol. 9 ep. 2; mit Synkope der mittleren Thesis Ol. 11, 5; Nem. 7, 4; eigenthümlich sind die iambischen Tetrapodieen in Ol. 11 (*Τὸν Ὀλυμπ.*) gebildet, wo sie durch die Länge der Thesen und die gehäufte Auflösung von der sonstigen Bildung der Iamben differiren (Epitriten):

στρ. 3: ⏑ ´ ⏑ . ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏖ ⏑ _ ´ _ _ ⏑
⏑ ⏑ ⏑
ἐπῳδ. 3: ´ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ _ ⏖ _ ⏑

Iambische Pentapodieen finden sich Ol. 13, 3. 4; Py. 8, 7; Py. 11, 5; die lange Thesis, die hier nach der dritten oder zweiten Arsis vorkommt, ist an sich noch kein ausreichender Grund, diese Verse in Dipodieen und Tripodieen abzutheilen, nur für den letzten Vers weist die eurhythmische Composition auf eine solche Diäresis hin, in den drei ersten Fällen haben wir der Eurhythmie zufolge Pentapodieen anzunehmen. Von einer iambischen Hexapodie gibt es nur ein Beispiel Ol. 1, 8, wo die Eurhythmie die Abtheilung in zwei Tripodieen nicht zulässt. — Die Iamben mit verlängerter zweiter Thesis sind oben bei der Basis besprochen worden. Wir haben hier nur noch die trochäischen Reihen mit iambischer Basis oder vorausgehendem Iambus, wie Böckh sie nennt, aufzuführen. Die hierher gehörenden Formen sind:

⏑ ⏑ Ol. 1 ep. 4. 7; 4 ep. 8.
⏑ ⏑ Ol. 1 ep. 1.
⏑ Ol. 1, 11; 11, 4.
⏑ ⏑ Ol. 1, 9.
⏑ ⏑ ⏑ _ ⏑ _ Py. 6, 9.
⏑ ⏑ Ol. 1, 10.

Die Auflösung der ersten Arsis in der drittletzten Reihe zeigt, dass hier keine *τομή* zum *τρίσημος* stattfindet. Es kann fraglich scheinen, ob hier dieselbe Messung wie in der iambischen Basis der Lesbier anzunehmen ist, oder ob ein Uebergang in das dochmisch-päonische Rhythmengeschlecht stattfindet. Im letzteren Falle wären diese Formen mit Ol. 2, Ol. 11 und Dithyr. fr. 53 zusammenzustellen, welche nicht dem logaödischen, sondern dem logaödisch-päonischen Metrum angehören. S. 609.

Im Vorausgehenden haben wir gezeigt, dass der ausserordentlich grossen Mannichfaltigkeit der Formen in den logaödischen Strophen Pindars nur wenige Elemente zu Grunde liegen, welche durch Katalexis, Anakrusis, Synkope, Polyschematismus, verschie-

ne Stellung des Daktylus u. s. w. variirt sind. Es sind hiermit e früheren Annahmen von allen möglichen durcheinander geürfelten Füssen und Reihen beseitigt, Annahmen, welche diese rophen sehr verwickelt und fast als ein unlösbares Problem scheinen liessen. Wie wir aber die Antispasten, Cretici, Chorimben, Ionici, Päonen verschiedener Ordnung, Dochmien, Bakiien u. s. w. aus diesen Strophen, soweit sie rein diplasischen hythmus haben, verbannt haben, so müssen wir auch, um das ıllständig zu erreichen, was jedenfalls das Wesentlichste in der rkenntniss einer Strophengattung ist, nämlich die einheitliche ›mposition innerhalb der grossen Mannichfaltigkeit zur Anhauung zu bringen, die Terminologie für diesen Zweck möglichst reinfachen. Wir werden daher im Folgenden, wo jener Gesichtsnkt von der einheitlichen Composition der logaödischen rophen Pindars weiter verfolgt und die Gliederung dieser nheit in verschiedene Species (εἴδη) gezeigt werden soll, cht von hyperkatalektischen, brachykatalektischen, akephalen, ditalektischen, prokatalektischen, probrachykatalektischen Reihen, cht von logaödischen Prosodiaci und Parömiaci, nicht von Iambgi etc., sondern lediglich von logaödischen Tripodieen und Tetradieen (Pherekrateen und Glykoneen, katalektischen oder akatactischen, synkopirten oder nichtsynkopirten, mit oder ohne Anausis), in gleicher Weise nur von Daktylen und Trochäen sprechen. enn wir die Anakrusis von der folgenden Reihe absondern, so schieht dies nur für die Erkenntniss der Einheit; es versteht h von selbst, dass sie nichts von der Reihe Unabhängiges, für h Bestehendes ist, sie gehört zu der Reihe ebenso wie die sonannte Basis und modificirt das Ethos derselben*). Ob nun er z. B. eine logaödische Tetrapodie (Glykoneus) mit der Arsis

*) So wenig ein Unterschied zwischen Iamben und anakrusischen Troien, so wenig besteht auch ein Unterschied zwischen Anapästen und anasischen Daktylen. Was hierüber die ἐπιπλοκή der γένη μετρικά der alten triker und die ἀντίθεσις der alten Rhythmiker besagt, kommt genau mit ı entsprechenden Erscheinungen im Rhythmus unserer modernen Musik rein; einen anderen als einen blossen Namensunterschied zwischen Iamben l anakrusischen Trochäen, zwischen Anapästen und anakrusischen Dakɐn zu statuiren, ist eine durch nichts zu rechtfertigende Willkür. Freiı ist zwischen Anapästen zu scheiden, welche mit der Doppelkürze oder nge und zwischen denen, welche nur mit einer Länge oder einer Kürze ginnen, aber die einen von diesen Anapästen sind gerade so anakrusische ktylen wie die anderen.

anlautet oder mit einer einsilbigen kurzen oder langen oder r einer zweisilbigen Thesis (Anakrusis), ob sie katalektisch o(akatalektisch, hyperkatalektisch oder brachykatalektisch, synl pirt oder nichtsynkopirt ist, ob der Daktylus an erster, zwei oder dritter Stelle steht, der erste Fuss polyschematistisch ist o(nicht, sie bleibt immer eine logaödische Tetrapodie (Glykone u sie ist nur variirt, in ihrem Grundwesen nicht verände Es schadet dem Einblicke in die Einheit des Strophenbaues, d verschiedenen Formen des Glykoneus und Pherekrateus u. s. starr feststehende, verschiedene Namen geben zu wollen. Freili bleiben nach Erkenntniss der metrischen Einheit der Strophe no bedeutsame Fragen rhythmisch-musikalischer Natur übrig. W können zwar entscheiden, wo wir Takteinheit und Taktwech anzunehmen zu haben, aber über das Verhältniss des metrisch Schemas zum Gesang und zur Instrumentalmusik sind wir gera in dem wichtigsten Punkte, der die Zusammenordnung der Reih verschiedener Ausdehnung zu Perioden anbelangt, meist auf Ve muthungen angewiesen, da die Musik und Orchestik verloren i und wir die Aufführung chorischer Lieder nicht mehr sehen u hören, sondern die Lieder nur noch lesen können. Wir las daher diese Fragen vorläufig zur Seite, auch die Anwendung d τρίσημοι soll in den Schemata eine möglichst sparsame se hauptsächlich nur da, wo die Takteinheit oder die Erkenntni der Zusammengehörigkeit der Füsse zu einer Reihe anschauli zu machen ist. Es versteht sich im Uebrigen von selbst, da eine jede katalektische Reihe am Schlusse einen τρίσημος od eine Pause hat; ob den einen oder die andere, lässt sich freili sehr oft nicht sicher bestimmen. Den Ictus gebrauchen wir n als Zeichen für den Anfang der Reihe, d. h. für die erste Ar den Taktstrich nur in ausserordentlichen Fällen zur Scheidu von anakrusischen Reihen, den polyschematistischen Iambus (ia bische Basis) accentuiren wir ◡́ –, wie es der Rhythmus verlan (S. 547); auf die Angabe von Perioden innerhalb einer Strophe, (in vielen Fällen nur durch völlig sichere Bestimmung der Eurhyt mie, d. h. durch genaue Kenntniss der musikalischen Compositi für die einzelne Strophe und der Gliederung der Melodie na Vorder- und Nachsatz festgestellt werden könnte, lassen wir u noch nicht ein. Wir legen aber auf die folgenden Schemata (so mehr Gewicht, als erfahrungsmässig die Böckhschen Schema die noch vielfach gebraucht werden, in hohem Grade verwirr

l Böckh so wenig wie Hermann die Einheit in den logaödischen ophen erkannt hatten und beide die Basis von der Reihe abnderten, auch theilweise unpraktische Zeichen gebrauchten und ers die Reihen unsicher theilten, inconsequent oder geradezu richtig.

Innerhalb der logaödischen Strophen Pindars haben wir nach n Bestandtheilen und Mischungsverhältnissen verschiedene Spees oder Compositionsweisen zu unterscheiden, denen wir im Folnden die einzelnen Lieder unterordnen wollen. Die Strophenlge ist meist die trichotomische (Strophe, Antistrophe, Epode), lten, und wie es scheint, bei mehr untergeordneter Veranlassung iege von Knaben und Jünglingen) monostrophisch (Ol. 14, Py. 6, em. 2 und 4, Isthm. 7). Es verdient erwähnt zu werden, dass n logaödisches Lied trichotomischer Form nicht immer einer ıd derselben Species angehört, sondern dass die Epode einer ıderen als die Strophe angehören kann.

I. Vorwaltend logaödische Strophen, d. h. solche rophen, in denen die Zahl der logaödischen Reihen bedeutend erwiegt. Als Unterschied von den älteren Lyrikern und zahlichen Strophen der Tragiker ist hervorzuheben, dass keine einzige indarische Strophe nur aus Logaöden besteht; in allen Strophen nd einzelne, wenn auch verhältnissmässig nur sehr wenige ochäische oder daktylische Reihen zugemischt und in keiner rophe finden sich entweder nur Tripodieen oder Tetrapodieen, ndern es sind Reihen verschiedener Grösse gebraucht, ausserdem er sind die Strophen meist umfangreicher, die Reihen mannichltiger und ohne Rücksicht auf Cäsur in einander gefugt; durch e ganze Strophe hindurchgehende stichische Composition oder gelmässig alternirende Folge von Reihen findet nicht statt. ie Zahl der vorwaltend logaödischen Strophen ist geringer als e der logaödisch-trochäischen. Entsprechend dem oben erörterten nterschiede des Simonideischen und Pindarischen Logaödenstiles erden wir anzunehmen haben, dass die Strophen mit vorwaltenen Logaöden einen weicheren und graziöseren Charakter haben ls die logaödisch-trochäischen.

Die einzelnen Strophen sind folgende:

Ol. 9 auf den Palästen Epharmostos, den Opuntier: die Strophe ist vorwaltend logaödisch, die Epode logaödisch-trochäisch:

Τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος
φωνᾶεν Ὀλυμπίᾳ, καλλίνικος ὁ τριπλόος κεχλαδώς,

ἄρκεσε Κρόνιον παρ' ὄχθον ἀγεμονεῦσαι
κωμάζοντι φίλοις Ἐφαρμόστῳ σὺν ἑταίροις·
5 ἀλλὰ νῦν ἑκαταβόλων Μοισᾶν ἀπὸ τόξων
Δία τε φοινικοστερόπαν σεμνόν τ' ἐπίνειμαι
ἀκρωτήριον Ἄλιδος
τοιοῖσδε βέλεσσιν,
τὸ δή ποτε Λυδὸς ἥρως Πέλοψ
10 ἐξάρατο κάλλιστον ἕδνον Ἱπποδαμείας·

5

10

Von den achtzehn Reihen der Strophe sind dreizehn logaö und zwar zehn Pherekrateen und drei Glykoneen. In den e fünf Versen folgen neun Pherekrateen unmittelbar aufeina nur unterbrochen in der zweiten Reihe des zweiten Verses eine akatalektisch-trochäische Dipodie mit Anakrusis, die mit vorausgehenden Pherekrateus zusammengefasst eine logaöd Pentapodie ergibt. Der erste und zweite Vers sind anakru und enthalten katalektische Pherekrateen, die drei folgenden dagegen übereinstimmend akatalektische Pherekrateen. Von Glykoneen ist einer akatalektisch v. 6, die beiden anderen lektisch, der letzte v. 10 synkopirt. Die übrigen Elemente Dipodieen, theils daktylisch (Adonien) mit oder ohne Anak theils trochäisch. Die Verse 7 und 8 zusammengefasst sind tisch mit v. 6 und unterscheiden sich hauptsächlich nur durc Stellung des Daktylus in den Glykoneen.

Py. 2 auf Hiero von Syrakus ἅρματι. Die Strophe ist ödisch-trochäisch, die Epode vorwaltend logaödisch:

ἱερέα κτίλον Ἀφροδίτας· ἄγει δὲ χάρις φίλων ποίνιμος ἀντὶ
ὀπιζομένα·
σὲ δ', ὦ Δεινομένειε παῖ, Ζεφυρία πρὸ δόμων
Λοκρὶς παρθένος ἀπύει, πολεμίων καμάτων ἐξ ἀμαχάνων
διὰ τεὰν δύναμιν δρακεῖσ' ἀσφαλές.
5 θεῶν δ' ἐφετμαῖς Ἰξίονα φαντὶ ταῦτα βροτοῖς
λέγειν ἐν πτερόεντι τροχῷ
παντᾷ κυλινδόμενον·
τὸν εὐεργέταν ἀγαναῖς ἀμοιβαῖς ἐποιχομένους τίνεσθαι.

⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑⏑
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑⏑
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑
5 ⏑̄ —́ ⏑ — —́ ⏑̄ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑
⏑́ — — ⏑⏑ ⊔ — ⏑ —
— —́ ⏑ — ⏑⏑⏑
⏑́ — — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑̄

af eine der mannichfachsten und durch verhältnissmässig zahl-
iche Anakrusen und Auflösungen charakterisirte logaödisch-
ochäische Syzygie von hohem Schwung folgt diese bei Weitem
nfachere und weniger bewegte Epode mit nur zwei anakrusischen
ersen. Von achtzehn Reihen sind vierzehn logaödisch: Glyko-
een, die meist voranstehen, Pherekrateen und zwei Pentapodieen,
6 synkopirt, doch kann v. 6 auch als Pherekrateus und tro-
räische Dipodie aufgefasst werden. Im Uebrigen finden sich
er trochäische Elemente, drei am Schlusse der Verse und zwar
3 eine katalektisch-trochäische Tripodie und am Anfange von
5 eine anakrusische Dipodie.

Py. 6 monostrophisch auf Xenokrates den Agrigentiner *ἅρματι*:

Ἀκούσατ'· ἦ γὰρ ἑλικώπιδος Ἀφροδίτας
ἄρουραν ἢ Χαρίτων
ἀναπολίζομεν, ὀμφαλὸν ἐριβρόμου
χθονὸς ἐς λάϊνον προσοιχόμενοι·
5 *Πυθιόνικος ἔνθ' ὀλβίοισιν Ἐμμενίδαις*
ποταμίᾳ τ' Ἀκράγαντι καὶ μὰν Ξενοκράτει
ἑτοῖμος ὕμνων
θησαυρὸς ἐν πολυχρύσῳ
Ἀπολλωνίᾳ τετείχισται νάπᾳ·

⏑ —́ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑⏑⏑
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏑⏑⏑ —́ ⏑ —
⏑⏑ —́ — ⏑ — ⏑ — ⏑⏑⏑
5 —́ ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑⏑⏑
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — — ⏑́⏑ ⏑⏑
⏑ —́ ⏑ — ⏑̄
— —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑̄
⏑́ — — ⏑ — ⏑ —́ ⏑̄ — ⏑

Die Strophe steht auf der Grenze der logaödisch-trochäischen, ist
aber wegen der Kürze der trochäischen Elemente noch hierher
zu rechnen. Von dreizehn Reihen sind acht logaödisch, darunter
eine Pentapodie v. 4, deren anlautenden Anapäst wir mit Rück-
sicht auf Nem. 6, ep. 8 sicher als polyschematistisch (anapästische

Basis) fassen würden, wenn anstatt ◡◡ — auch — — vorkäme.
dies nicht der Fall ist, so ist auch die Messung ◡◡⌊— — ◡ — ◡ — ◡
zulässig, wie in den Daktylo-Epitriten Ol. 7, ep. 6. Nem. 8, ep
sodass dann die Reihe für eine Pentapodie mit zweisilbiger A
krusis zu halten ist. Die Schlusssilbe des zweiten Glykoneus
v. 3 ist bloss in str. 6 eine Länge v. 48 *ἄδικον οὔϑ' ὑπέροπ ἥβαν δρέπων*, in den vorausgehenden fünf Strophen eine du
Auflösung entstandene Doppelkürze, jedoch so, dass entweder
oder hinter oder in der Mitte der Doppelkürze ein Worte
stattfindet und mithin eine einzeitige Pause möglich ist. A
Euripides gestattet sich die schliessende Länge des Glykoneus a
zulösen. Die übrigen Reihen sind trochäische Dipodieen mit o
ohne Anakrusis, den Schluss bilden trochäische Tripodieen
polyschematistischem Iambus, die zu einer Hexapodie zusamm
gefasst werden können.

Py. 8 auf den Palästen Aristomenes von Aegina. Die Stro
ist logaödisch-trochäisch, die Epode vorwaltend logaödisch:

βία δὲ καὶ μεγάλαυχον ἔσφαλεν ἐν χρόνῳ.
Τυφὼς Κίλιξ ἑκατόγκρανος οὔ νιν ἄλυξεν,
οὐδὲ μὰν βασιλεὺς Γιγάντων· δμᾶϑεν δὲ κεραυνῷ
τόξοισί τ' Ἀπόλλωνος· ὃς εὐμενεῖ νόῳ
5 *Ξενάρκειον ἔδεκτο Κίρραϑεν ἐστεφανωμένον*
υἱὸν ποίᾳ Παρνασίδι Δωριεῖ τε κώμῳ.

◡ ́ ◡ — ◡◡ — ◡ — ⏑́ ◡ — ◡ —
◡ ́ ◡ — ◡◡ — ⏑́ ◡ — ◡◡ — ◡
⏑́ ◡ — ◡◡ — ◡ — ⏑́ — — ◡◡ — ◡
— ⏑́ ◡◡ — ⏑́ ◡◡ — ◡ — ◡ —
5 ◡ — — ◡◡ — ◡ — ⏑́ ◡ — ◡◡ — ◡ ×
◡ ⏑́ ◡ — ◡ ⏑́ ◡◡ — ◡ — ◡ — ◡

Von zwölf Reihen sind neun logaödisch und zwar vier Pherekrat
und fünf Glykoneen, die übrigen drei Elemente sind eine ka
lektisch-trochäische Tripodie v. 1, eine katalektisch-daktylische u
eine akatalektisch-trochäische Dipodie, beide mit Anakrusis. D
Ton des Liedes ist sanft und weich bewegt im Gegensatz
μακραγορία, wie der Dichter selbst andeutet v. 29 *εἰμὶ δ' ἄσχο ἀναϑέμεν | πᾶσαν μακραγορίαν | λύρᾳ τε καὶ φϑέγματι μαλϑακ μὴ κόρος ἐλϑὼν κνίσῃ.*

Py. 10 auf den Thessaler Hippokleas in Thessalien, ein
παῖς (*νεαρὸς υἱός* v. 25 und 26), welcher im Doppellaufe gesie
Die Strophe ist wie in der vorausgehen Ode logaödis
trochäisch, die Epode vorwaltend logaöd ı:

Ὀλυμπιονίκα δὶς ἐν πολεμαδόκοις
Ἄρεος ὅπλοις·
θῆκεν δὲ καὶ βαθυλείμων' ὑπὸ Κίρρας ἀγὼν
πέτραν κρατησίποδα Φρικίαν.
5 *ἕποιτο μοῖρα καὶ ὑστέραισιν*
ἐν ἁμέραις ἀγάνορα πλοῦτον ἀνθεῖν σφίσιν·

⏒ —́ ⏑⏑ — —́ ⏒ — ⏑⏑ — ⏑ ⏓
—́ ⏑⏑ — ⏒
— —́ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ ⏗ — ⏑ ⏓
⏒ —́ ⏑ — ⏑⏑ ⏗ — ⏑ ⏓
5 ⏒ —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏒
⏒ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ ⏓

Ausser einem Pherekrateus und drei Glykoneen, von denen der in v. 3 synkopirt und katalektisch, v. 5 akatalektisch mit Anakrusis ist, finden sich zwei Pentapodieen und zwar beide mit Anakrusis, v. 4 synkopirt und v. 6. Die alloiometrischen Elemente sind zwei daktylische und eine trochäische Dipodie in gewöhnlicher Form.

Nem. 2 monostrophisch in zwei Syzygieen auf den Pankratiasten Timodemos von Athen:

Ὅθενπερ καὶ Ὁμηρίδαι
ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' ἀοιδοὶ
ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου· καὶ ὅδ' ἀνὴρ
καταβολὰν ἱερῶν ἀγώνων νικαφορίας δέδεκται πρώταν Νεμεαίου
5 *ἐν πολυυμνήτῳ Διὸς ἄλσει.*

⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑ ⏓
— —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒
—́ ⏒ — ⏑⏑ — ⏑ —́ ⏒ — ⏑⏑ — —
⏑⏑́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ — — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏒ — ⏑⏑ — ⏒
5 —́ ⏑⏑ — ⏒ —́ ⏑⏑ — ⏒

Die kürzeste und einfachste unter den sämmtlichen logaödischen Strophen Pindars: die gebräuchlichsten logaödischen Reihen (Glykoneen und Pherekrateen) folgen unmittelbar hinter einander und werden geschlossen durch zwei daktylische Dipodieen (Adonien). Aufschluss gibt der Dichter selbst am Ende des Liedes v. 24 *τὸν, ὦ πολῖται, κωμάξατε Τιμοδήμῳ σὺν εὐκλέι νόστῳ· | ἁδυμελεῖ δ' ἐξάρχετε φωνᾷ.*

Nem. 7 auf Sogenes aus Aegina, einen Knaben, welcher im Pentathlon gesiegt. Der umgekehrte Fall wie oben: die Strophe ist vorwaltend logaödisch, die Epode logaödisch-trochäisch:

Ἐλείθυια, πάρεδρε Μοιρᾶν βαθυφρόνων,
παῖ μεγαλοσθενέος, ἄκουσον, Ἥρας, γενέτειρα τέκνων· ἄνευ σέθεν
οὐ φάος, οὐ μέλαιναν δρακέντες εὐφρόναν

τεὰν ἀδελφεὰν ἐλάχομεν ἀγλαόγυιαν Ἥβαν.
5 ἀναπνέομεν δ' οὐχ ἅπαντες ἐπὶ ἴσα·
εἴργει δὲ πότμῳ ζυγένθ' ἕτερον ἕτερα. σὺν δὲ τὶν
καὶ παῖς ὁ Θεαρίωνος ἀρετᾷ κριθεὶς
εὔδοξος ἀείδεται Σωγένης μετὰ πενταέθλοις.

∪́ — — ∪ ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ ∪
—́ ∪ ∪ — ∪ ∪∪∪ ∪ — ∪ — —́ ∪ ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ ∪
—́ ∪ ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ ∪
∪ —́ ∪ — —́ ∪ ∪∪∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪
5 ∪ —́ ∪ ∪ — —́ ∪ — ∪ ∪∪∪ ∪ ∪
— —́ ∪ ∪ — ∪ — ∪́∪ ∪ ∪∪∪ ∪ — ∪ ∪
— —́ ∪ ∪ — ∪ — ∪́∪ ∪ — ∪ ∪
— —́ ∪ ∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ ∪ — ∪ — ∪

Der Glykoneus steht nur am Anfange und Schlusse der S
am häufigsten sind die Pherekrateen, v. 2 erste Reihe ist als
podie aufzufassen, ebenso aber auch v. 4, welcher in eine troc
Dipodie mit Anakrusis und eine logaödische Pentapodie zu
ist. Als Eigenthümlichkeit ist hervorzuheben, dass aus
gewöhnlichen alloiometrischen Elementen dreimal die troc
Tetrapodie und zahlreiche Auflösungen zugelassen sind. Die S
steht auf der Grenze zu der zweiten Compositionsweise.

Isthm. 6 auf den Pankratiasten Strepsiades aus Theb
einzige Fall, dass Strophe und Epode vorwaltend logaödisc

στρ. Τίνι τῶν πάρος, ὦ μάκαιρα Θήβα,
καλῶν ἐπιχωρίων μάλιστα θυμὸν τεὸν
εὔφρανας; ἦ ῥα χαλκοκρότου πάρεδρον
Δαμάτερος ἀνίκ' εὐρυχαίταν
5 ἄντειλας Διόνυσον, ἢ χρυσῷ μεσονύκτιον νίφοντα δεξαμ
φέρτατον θεῶν, ...

ἐπῳδ. μυρίων ἑτάρων ἐς Ἄργος ἵππιον;
ἢ Δωρίδ' ἀποικίαν οὕνεκεν ὀρθῷ
ἔστασας ἐπὶ σφυρῷ
Λακεδαιμονίων, ἕλον δ' Ἀμύκλας
5 Αἰγεῖδαι σέθεν ἔκγονοι, μαντεύμασι Πυθίοις;
ἀλλὰ παλαιὰ γὰρ
εὕδει χάρις, ἀμνάμονες δὲ βροτοί,

στρ. ∪ ∪ —́ ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪̄
∪̄ —́ ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪ ⏓
— —́ ∪ — ∪̄ — ∪ ∪ — ∪ — —
— —́ ∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪̄
5 —́ — — ∪ ∪ — ∪ — — —́ ∪ ∪ — ∪ — ∪̄ —́ ∪ — ∪
—́ ∪ — ∪ ⏓

ἐπῳδ. —́ ∪ — ∪ ∪ — ∪ —́ ∪ — ∪ ∪
— —́ ∪ ∪ — ∪ — —́ ∪ ∪ — ∪̄

— —́ ⏑⏑ — ⏑ —
⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒
5 —́ ⏒ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏒ —́ ⏑⏑ — ⏑ ⏓
—́ ⏑⏑ ⊢ — ⏑
— —́ ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ ⏓

Die metrische Composition enthält keine Eigenthümlichkeiten. Wie gewöhnlich walten die Pherekrateen über die Glykoneen stark vor, von denen die letzteren durchweg akatalektisch sind; zu bemerken sind die beiden logaödischen Pentapodieen v. 2 u. 3 sowie die logaödische Hexapodie in der Epode v. 1, die wir jedoch in einen Pherekrateus und eine trochäische Tripodie getheilt haben. Ausser der letzteren enthält die Epode keine trochäische Reihen, sondern nur zwei daktylische Dipodieen.

Isthm. 7 auf den Pankratiasten Kleandros, den Aegineten, monostrophisch, die ausgedehnteste Strophe dieser Art:

Κλεάνδρῳ τις ἁλικίᾳ τε λύτρον
εὔδοξον, ὦ νέοι, καμάτων
πατρὸς ἀγλαὸν Τελεσάρχου παρὰ πρόθυρον ἰὼν ἀνεγειρέτω
κῶμον, Ἰσθμιάδος τε νίκας ἄποινα, καὶ Νεμέᾳ
5 *ἀέθλων ὅτι κράτος ἐξεῦρε, τῷ καὶ ἐγώ, καίπερ ἀχνύμενος*
θυμ`ν, αἰτέομαι χρυσέαν καλέσαι
Μοῖσαν. ἐκ μεγάλων δὲ πενθέων λυθέντες
μήτ' ἐν ὀρφανίᾳ πέσωμεν στεφάνων,
μήτε κάδεα θεράπευε· παυσάμενοι δ' ἀπράκτων κακῶν
γλυκύ τι δαμωσόμεθα καὶ μετὰ πόνον·
ἐπειδὴ τὸν ὑπὲρ κεφαλᾶς
10 *γε Ταντάλου λίθον παρά τις ἔτρεψεν ἄμμι θεός,*

⏑́ — — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏒
⏓ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ ⏓
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑ ⏕ ⏑ [illegible] ⏑⏑ — ⏑ ⏓
—́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ ⏓
5 ⎧ ⏑́ — — ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ —
⎨ —́ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ —
⎩ —́ ⏒ — ⏑⏑ — ⏑ ⏕ —́ ⏑ — ⏒
—́ ⏓ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ ⏓
—́ ⏑ — ⏑ ⏕ ⏑ — ⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ ⏓
⏕́ ⏑ — — ⏕ ⏑ — ⏕́ ⏑ ⏓
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏓
10 ⏒ —́ ⏑ — ⏑ — ⏕́ ⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ —

Vers 1 und 2 hat man in der Böckhschen Trennung zu belassen, um die Auflösung des Trisemos zu vermeiden, dann ist v. 1 eine logaödische Pentapodie, v. 2 ein Glykoneus mit langer, bez. zweisilbiger Anakrusis. Die vier ersten Verse enthalten nur Logaöden, nur einmal in v. 3 durch eine akatalektisch-trochäische Dipodie

unterbrochen. Die folgenden Verse 5, 6, 7 bilden ein S
(Hypermetron) von sechs logaödischen Reihen, dessen letzt
trochäische Dipodie ist. Die schliessende Länge des Glyk
in v. 7 ist dreimal (v. 25, 35, 45). aufgelöst, s. S. 604.

II. Logaödisch-trochäische (logaödisch-iambische) Strophen.

Sie sind bei Pindar bei Weitem häufiger als die vorw
logaödischen, meist viel ausgedehnter und mannichfacher a
der Tragiker, sie participiren weder an der Einfachhei
Strophen des Aeschylus noch an den Eigenthümlichkeit
logaödisch-trochäischen (-iambischen) Strophen des Sophokl
Euripides, die eingemischten trochäischen und iambischen I
sind meist kürzer als bei den Tragikern und bei Weitem
so oft und mannichfach synkopirt wie in den analogen Str
des Sophokles und Euripides, welche ihre Reihen den von Aes
ausgebildeten iambischen und trochäischen Strophen des tragi
Tropos entlehnt haben. Es ist daher in den meisten Fällen
eine logaödisch-trochäische Strophe des Pindar von einer an
der Tragiker und der Komiker zu unterscheiden, namentli
ausser den erwähnten Verschiedenheiten bei Sophokles und
pides auch noch die logaödischen Tetrapodieen und akatalekt
Tripodieen über die katalektischen Tripodieen vorwalten.
logaödisch-trochäischen Strophen der beiden genannten Tr
mit ihren zahlreichen, lang ausgehaltenen Tönen (wo nämli
synkopirten trochäischen und namentlich iambischen Reihe
tragischen Tropos reichlich zur Anwendung kommen) sind
tischer als die des Pindar, die ihrerseits energischer und sch
voller dahinrollen; andererseits aber sind jene wiederum le
da, wo längere iambische Reihen, z. B. wie oft geschieht, de
meter, ohne Synkope zugelassen sind. Das Mischungsverhi
der logaödischen Reihen mit den trochäischen und daktyli
welche letzteren überhaupt weit seltener sind als die trochäi
ist durchaus kein bestimmtes oder sich gleichbleibende
manchen Strophen finden sich mehr trochäische und dakty
Reihen als logaödische selbst in dem Maasse, dass die
öden numerisch als nebensächlich erscheinen, ein Gleichma
nirgends erstrebt. Dabei ist jedoch nicht zu vergessen,
unter den alloiometrischen Reihen die Dipodieen eine sehr l
tende Rolle spielen, während die kürzeste logaödische Rei
Tripodie ist, mithin die grössere Anzahl der Takte die logaöd

hen trifft. Es lässt sich zwar beobachten, dass die trochäischen
l daktylischen Reihen besonders am Ende des Verses oder
er Versgruppe clauselähnlich stehen, aber eine feste, sich gleich
ibende Stellung, etwa am Anfange oder Ende von Perioden,
lass hiernach eine periodische Eintheilung der einzelnen Strophen
olgen könnte, ist nicht vorhanden; nicht selten bilden jene
ihen auch selbständige Verse, ein regelmässiges Alterniren
det nur Nem. 7 statt.

Ol. 1 auf Hiero von Syrakus, Sieger mit dem Rennpferde:

στρ. *Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ*
ἅτε διαπρέπει νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου·
εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν
ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,
5 *μηκέτ' ἀελίου σκόπει*
ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἀμέρᾳ φαεννὸν ἄστρον ἐρήμας δι' αἰθέρος.
μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα φέρτερον αὐδάσομεν·
ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται
σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν
10 *Κρόνου παῖδ' ἐς ἀφνεὰν ἱκομένους*
μάκαιραν Ἱέρωνος ἑστίαν,

⏑́ – – ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏒
⏖́ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏒
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
–́ ⏑ – ⏑⏑ – ⏒
5 –́ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓
–́ ⏑ – ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ –́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑⏑ ⏗ – ⏑ ⏑
⏑ ⏖́ ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑
⏑́ ⏒⏒ – ⏑ ⏗ ⏖́ ⏑ ⏓
10 ⏑́ – – ⏑ – ⏑ ⏗ ⏖ ⏑ ⏓
⏑́ – ⏖ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏓

ἐπῳδ. *Συρακόσιον ἱπποχάρμαν βασιλῆα. λάμπει δέ οἱ κλέος*
ἐν εὐάνορι Λυδοῦ Πέλοπος ἀποικίᾳ·
τοῦ μεγασθενὴς ἐράσσατο γαιάοχος
Ποσειδᾶν, ἐπεί νιν καθαροῦ λέβητος ἔξελε Κλωθώ
5 *ἐλέφαντι φαίδιμον ὦμον κεκαδμένον.*
ἦ θαυματὰ πολλὰ καί πού τι καὶ βροτῶν φάτιν ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον
δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἐξαπατῶντι μῦθοι.

⏑́ – ⏖ ⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ ⏓
⏑́ – – ⏑⏑ – –́ ⏑ ⏖ ⏑ – ⏑ ⏓
–́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑⏑ ⏗ – ⏑ ⏓
⏑́ – – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ –́ ⏑⏑ – ⏒
5 ⏑⏑ –́ ⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑ ⏓
– –́ ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏑ – ⏑ – ⏖́ ⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑ ⏓
⏑́ – – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ – ⏒

Beide Strophen sind logaödisch-trochäisch, aber in sehr ungleiche Maasse. Die Strophe hat nur fünf logaödische Reihen, dagege zwölf trochäische und eine daktylische, in der Epode stehen sic die beiden Elemente fast gleich: neun logaödische, zehn trochäisch (eine daktylische). In der Strophe beginnt nur ein Vers (v. 8 mit Anakrusis, in der Epode zwei Verse 6 und 7. Das Lied träg den Charakter innerlich befriedigter Freudigkeit und Ruhe. Di Einheit der metrischen Composition darf nicht angetastet werden Die erste Reihe in v. 2 der Strophe ist von Böckh unrichtig a Dochmius oder hyperkatalektischer Antispast aufgefasst worden sie ist aber nichts Anderes als die auch sonst in den logaödische Strophen Pindars vorkommende katalektisch-trochäische Tripodi mit Auflösung der ersten Arsis, ebenso ist v. 6 der Strophe vo ihm falsch eingetheilt in eine akatalektisch-trochäische Hexapodi einen Choriambus und eine katalektisch-trochäische Tripodie, auc die Annahme von Päonen ist nicht zulässig, da keine Spur vo Auflösung der zweiten Länge vorhanden ist und Synkope näher lieg

In der Strophe sind die logaödischen Reihen drei Glykoneen von denen einer v. 7 synkopirt ist, und zwei Pherekrateen, di letzten vier Verse enthalten keine Logaöden; die trochäische Reihen sind Tetrapodieen und Tripodieen (v. 8 zwei Tripodie mit Anakrusis zu einer iambischen Hexapodie und v. 10 zwe ebensolche ohne Anakrusis, aber mit Synkope zu einer trochäische Hexapodie vereinigt), Dipodieen am Schlusse von v. 9 und 1 die mit der vorausgehenden Tripodie, bez. Tetrapodie vereinig eine Pentapodie, bez. Hexapodie ergeben; vereinzelt steht ein akatalektisch-daktylische Tetrapodie v. 2. Auflösungen sind i den trochäischen Reihen ziemlich häufig. In Zahlen ausgedrück ergibt die Strophe das eurhythmische Schema:

4 3, 3 4, 4, 3, 4, 4 4 3, 4 4, 6, 5, 6, 5.

Die Epode enthält acht Pherekrateen und nur einen (syn kopirten) Glykoneus (v. 3 zweite Reihe), es herrschen also di logaödischen Tripodieen vor. Das Gleiche ist der Fall in Bezug auf die trochäischen Tripodieen, ausser welchen nur zwei trochäische Tetrapodieen und eine daktylische Dipodie zugelassen ist.

Die metrische Composition dieses Liedes muss also als seh einfach und einheitlich bezeichnet werden.

Ol. 4 auf Psaumis von Kamarina, Sieger ἀπήνῃ, sowohl Strophe wie Epode sind logaödisch-trochäisch:

στρ. Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βροντᾶς ἀκαμαντόποδος Ζεῦ· τεαὶ γὰρ ὧραι
ὑπὸ ποικιλοφόρμιγγος ἀοιδᾶς ἑλισσόμεναί μ' ἔπεμψαν
ὑψηλοτάτων μάρτυρ' ἀέθλων.
ξείνων δ' εὖ πρασσόντων ἔσαναν αὐτίκ' ἀγγελίαν
5 ποτὶ γλυκεῖαν ἐσλοί.
ἀλλ', ὦ Κρόνου παῖ, ὃς Αἴτναν ἔχεις,
ἶπον ἀνεμόεσσαν ἑκατογκεφάλα Τυφῶνος ὀβρίμου,
Οὐλυμπιονίκαν δέκευ
Χαρίτων ἕκατι τόνδε κῶμον,

⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑⏑ —́ ⏑⏑ ⌞ — ⏑⏑ — — | ⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑
— —́ ⏑⏑ ⌞ — ⏑⏑ — —
— —́ — — ⏑̄ — ⏑ — | ⏑ —́ ⏑ — ⏑⏑ —
5 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑
— —́ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ —
—́ ⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑́ ⏑ — ⏑⏑ — — —́ ⏑ — ⏑ ⏑
— —́ ⏑⏑ ⌞ — ⏑ —
⏑⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑

ἐπῳδ. ἅπερ Κλυμένοιο παῖδα
Λαμνιάδων γυναικῶν
ἔλυσεν ἐξ ἀτιμίας·
χαλκέοισι δ' ἐν ἔντεσι νικῶν δρόμον
5 ἔειπεν Ὑψιπυλείᾳ μετὰ στέφανον ἰών·
Οὗτος ἐγὼ ταχυτᾶτι·
χεῖρες δὲ καὶ ἦτορ ἴσον.
φύονται δὲ καὶ νέοις ἐν ἀνδράσιν πολιαί
θαμάκι παρὰ τὸν ἡλικίας
10 ἐοικότα χρόνον.

— —́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑
—́ ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ ⏑
5 ⏑ —́ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ⏑
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑
⏑́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ ´ ⏑ — ⏑⏑ —
⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ —
10 ⏑ —́ ⏑ — ⏑ ⏑

Wir verbinden πολιαί mit v. 26 (Böckh) und schreiben θαμάκι statt θαμὰ καί. Die logaödischen Elemente verhalten sich in der Strophe wie 7:9, in der Epode wie 5:8.

Die Strophe ist in Folge der zahlreichen Anakrusen (nur v. 7 entbehrt einer solchen) enthusiastisch-schwungvoll bewegt, wie es sich für den Inhalt schickt, der im ersten Theile den höchsten Lenker Zeus in erhabenem Tone feiert. Von den loga-

ödischen Reihen walten wieder die Pherekrateen vor, der Glyk
ist nur zweimal zugelassen, im Uebrigen findet grosse Man
faltigkeit statt, drei daktylische Reihen: zwei Tetrapodieen
kopirt und eine Tripodie, zwei iambische und zwei trochä
Tetrapodieen, eine trochäische Tripodie und eine trochäisch
podie. Die Böckhsche Abtheilung und Auffassung von v. 4 is
zulässig. Entweder ist die erste Reihe als akatalektisch
bische Tetrapodie mit polyschematistischem Spondeus (spondei
Basis) und ἄλογος an der legitimen Stelle der iambischen Di
aufzufassen, die zweite Reihe jedenfalls als akatalektischer zw
Pherekrateus mit Anakrusis, — oder es hat in der ersten I
τονή stattgefunden, wie Ol. 9 ep. 4 und 5. Diese Reihe ste
den logaödischen Strophen Pindars einzig da, das darin er
tene Princip, mag es Alogie oder Tone sein, ist erst in den
ödischen Strophen des Sophokles und Euripides weiter ausgeb
Uebrigens steht sowohl ein doppeltes Ritardando wie τονή
dem Inhalte ξείνων εὖ πρασσόντων und λοιπαῖς εὐχαῖς recht
im Einklange.

Auch in der Epode, deren Verse ungewöhnlich kurz
(μονόκωλοι bis auf drei), walten die Tripodieen entschieden
vier Pherekrateen und ein Glykoneus, die alloiometrischen
mente sind wie in der Strophe sehr mannichfaltig: zwei d
lische Tripodieen nicht synkopirt, trochäische Tetrapodieen
Tripodieen mit und ohne Anakrusis und eine Dipodie am Sch
von v. 4.

Ol. 9 auf Epharmostos den Opuntier, Sieger im Ringka
Die Strophe ist vorwaltend logaödisch und oben S. 612 beha
die Epode logaödisch-trochäisch:

ἐγὼ δέ τοι φίλαν πόλιν
μαλεραῖς ἐπιφλέγων ἀοιδαῖς,
καὶ ἀγάνορος ἵππου
θᾶσσον καὶ ναὸς ὑποπτέρου παντᾷ
5 ἀγγελίαν πέμψω ταύταν,
εἰ σύν τινι μοιριδίῳ παλάμᾳ
ἐξαίρετον Χαρίτων νέμομαι κᾶπον·
κεῖναι γὰρ ὤπασαν τὰ τέρπν'. ἀγαθοὶ δὲ καὶ σοφοὶ κατὰ
μον' ἄνδρες

⏑ ⏑́– ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑⏑ ⏑́– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑̄
⏑⏑ ⏑́– ⏑⏑ – ⏑
– ⏑́– – – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑́– ×
5 ⏑́– ⏑⏑ – – – ⏑́– –

— ⏗́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏓
— ⏗́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏗́ —
— ⏗́ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — ⏑⏑ — ⏓ ⏗́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑̄

Das Verhältniss der logaödischen Reihen zu den alloiometrischen beträgt ungefähr vier bis sechs, die Messung der Verse 4, 5, u. 7 ist jedoch wegen der unmittelbar aufeinander folgenden Längen zweifelhaft, die übrigen Reihen sind geläufig. Zu bemerken ist etwa nur v. 8 die logaödische Pentapodie und v. 6 die selten vorkommende daktylische Tetrapodie mit Anakrusis, sowie dass die sämmtlichen Verse mit Ausnahme des fünften anakrusisch sind. Das Gemeinsame in v. 4, 5 und 7 besteht darin, dass die aufeinanderfolgenden Längen am Schlusse des Verses stehen, nicht wie Ol. 4, str. 4 am Anfange; auch hierfür fehlen Analogieen bei Pindar. Zwei Möglichkeiten liegen vor:

Entweder sind ἄλογοι anzunehmen:

v. 4. — ⏗́ — — ⏑⏑ — ⏑ — ᾱ ⏓ katalektisch-logaödische Pentapodie mit Anakrusis und polyschematistischem Spondeus (spondeische Basis).

v. 5 ⏗́ ⏑⏑ ⌞ — ᾱ — ⏓ erster Glykoneus akatalektisch mit Synkope = ⏗́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑.

v. 7 — ⏗́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ᾱ — gleich v. 4 —;

Oder, da eine so häufige Zulassung von ἄλογοι höchst unwahrscheinlich ist, wie schon Böckh vermuthete, dass hier eine Doppellänge eine Dipodie ausmache, ist τονή anzunehmen:

v. 4 — ⏗́ — — ⏑⏑ — ⏑ — | ⌞́ ⌞,
v. 5 ⏗́ ⏑⏑ ⌞ ⌞ ⌞ | ⌞́ ⌞,
v. 7 — ⏗́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — | ⌞́ ⌞,

d. h. Verbindung einer logaödischen Tetrapodie (v. 4 und 7 anakrusischer Glykoneus, v. 5 mehrmals synkopirter Glykoneus mit einer synkopirten Dipodie: ⌞ ⌞ = — ⏑ ⌞. Die Verwandtschaft mit sophokleischen und euripideischen Formen leuchtet ein, keinesfalls aber würden wir die Ausdehnung von παντᾶ zu einer Tetrapodie für zulässig halten, namentlich da v. 162 ἆθλον steht.

Schliesslich ist hervorzuheben, dass die Epode durch die zahlreichen Anakrusen und Längen in einem Gegensatze zur Strophe steht.

Ol. 13 auf den Korinthier Xenophon, Sieger im Stadion und Pentathlon. Die Ode hat synkretistische Composition, bis v. 6 erste Reihe ist sie logaödisch, dann in Strophe und Epode daktylo-epitritisch (s. § 45), die Umkehrung der bei Euripides

vorkommenden Compositionsweise. Der Uebergang aus
Strophengattung in die andere ist offenbar unmittelbar wäl
des Dichtens ohne vorausgängige Absicht erfolgt im Zusan
hang mit den schönen, ruhig sanften Worten:

> ἐν τᾷ γὰρ Εὐνομία ναίει κασιγνήτα τε, βάθρον πολίων ἀσφαλὲ
> Δίκα καὶ ὁμότροπος Εἰράνα, ταμίαι ἀνδράσι πλούτου,
> χρύσεαι παῖδες εὐβούλου Θέμιτος·

Ein Taktwechsel findet nicht statt, wie allein schon der
stand beweist, dass der Uebergang mitten im Verse vor sich
s. S. 433. Die Verse der Strophe lauten mit Ausnahme des l
sämmtlich mit Anakrusis an. In dem logaödischem Theile f
sich drei akatalektische Pherekrateen, die übrigen Reihen
iambisch, bez. trochäisch, nur v. 1 ein anakrusischer Ad
Bergk: Strophae v. 3 et 4 *pentapodiae sunt iambicae, sed*
mus pes dipodiae vice fungi videtur. Das Letztere ist nir
zu erweisen. Da die Dipodie oft als selbständige Reihe
so ist für v. 3 die Messung vorzuziehen:

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ — ⌞ ⏑́ ⏑ –

Die folgenden Daktylo-Epitriten bieten keine Eigenthün
keiten dar, zu bemerken ist nur: v. 5 und 6 der Epode
Böckh in der zweiten Ausgabe mit Recht nicht als einen
gefasst, der einzelne Anapäst ep. 6 ist durch Synkope der da
folgenden Thesis hervorgegangen und hat seine Analogi
Ol. 7, ep. 6 und Nem. 8, ep. 3, doch findet er sich au
logaödischen Strophen. Die Auflösungen in der Epode sir
selten, um den Charakter der Epode zu bestimmen.

Ol. 14 das kleine schöne Gedicht auf den Knaben Asop
aus Orchomenos, welches mehr die Chariten als den Asop
feiert, ist stark verdorben, doch sind die Abweichungen
Herausgeber in metrischer Hinsicht nicht sehr erheblich. B
Schema muss in einigen Fällen modificirt werden:

> Καφισίων ὑδάτων λαχοῖσαι ταίτε ναίετε καλλίπωλον ἕδραν,
> ὦ λιπαρᾶς ἀοίδιμοι βασίλειαι
> Χάριτες Ὀρχομενοῦ, παλαιγόνων Μινυᾶν ἐπίσκοποι,
> κλῦτ', ἐπεὶ εὔχομαι. σὺν ὔμμιν γὰρ τά τε τερπνὰ καὶ
> 5 τὰ γλυκέ' ἄνεται πάντα βροτοῖς,
> εἰ σοφός, εἰ καλός, εἴ τις ἀγλαὸς ἀνήρ.
> οὐδὲ γὰρ θεοὶ ἁγνᾶν Χαρίτων ἄτερ
> κοιρανέοντι χοροὺς οὔτε δαῖτας· ἀλλὰ πάντων ταμίαι
> ἔργων ἐν οὐρανῷ, χρυσότοξον θέμεναι παρὰ
> 10 Πύθιον Ἀπόλλωνα θρόνους,
> ἀέναον σέβοντι πατρὸς Ὀλυμπίοιο τιμάν.

— —́ ∪ — ∪∪ — ∪ — — —́ ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ — —
—́ ∪∪ — ∪ — ∪ —́ ∪∪ — —
∪∪ ∪ — ∪∪ — ∪ — ∪ —́ ∪∪ — ∪ — ∪ —
—́ ∪∪ — ∪ — ∪ —́ — — ∪∪ — ∪ —
5 —́ ∪∪ — ∪ — —́ ∪∪ —
—́ ∪∪ — ∪∪ — ∪ —́ ∪∪ — —
—́ ∪ — ∪∪ — —́ ∪∪ — ∪ —
—́ ∪∪ — ∪∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ — —́ ∪∪ —
— —́ ∪ — ∪ — —́ ∪ — —́ ∪∪ — ∪ —
10 — —́ ∪ — — —́ ∪ —
—́ ∪∪ — ∪ — ∪ —́ ∪∪ — ∪ — ∪ — —

Die Logaöden in der Form von Pherekrateen und Glykoneen, einer Pentapodie *πρὸς ἑνὶ* und einer Tripodie *πρὸς δυοῖν* betragen etwa zwei Drittel der sämmtlichen Reihen, hinzugemischt sind mannichfache trochäische und daktylische Reihen theils mit theils ohne Anakrusis. Das Metrum ist völlig klar und die Bedenken der Scholien sind nicht gerechtfertigt.

Py. 2 auf Hiero den Aetnäer, *ἅρματι*. Die Strophe ist logaödisch-trochäisch, die Epode vorwaltend logaödisch und oben erklärt:

Μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου
τέμενος Ἄρεος, ἀνδρῶν ἵππων τε σιδαροχαρμᾶν δαιμόνιαι τροφοί,
ὔμμιν τόδε τᾶν λιπαρᾶν ἀπὸ Θηβᾶν φέρων
μέλος ἔρχομαι ἀγγελίαν τετραορίας ἐλελίχθονος,
5 *εὐάρματος Ἱέρων ἐν ᾇ κρατέων*
τηλαυγέσιν ἀνέδησεν Ὀρτυγίαν στεφάνοις,
ποταμίας ἕδος Ἀρτέμιδος, ᾶς οὐκ ἄτερ
κείνας ἀγαναῖσιν ἐν χερσὶ ποικιλανίους ἐδάμασσε πώλους.

∪∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪ ∪∪ ∪ —
∪∪ ∪ — ∪∪ — —́ ∪ — ∪∪ — ∪ — — —́ ∪∪ — ∪ —
— —́ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — —́ ∪ —
∪∪ —́ ∪∪ — ∪∪ — ∪ — ∪∪ —́ ∪∪ — ∪ —
5 — —́ ∪ ∪∪ ∪ —́ ∪ — ∪∪ —
— —́ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ —́ ∪∪ — ∪ ∪ —
∪∪ ∪ — ∪∪ — ∪∪ ∪ — —́ ∪ —
— —́ ∪∪ — ∪ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —́ ∪∪ — ∪ — ∪

Eines der erhabensten Lieder Pindars, dessen metrische Composition von Hermann und Böckh an mehreren Stellen verkannt ist. Von den Logaöden walten wie gewöhnlich die Pherekrateen vor, die Pentapodie v. 5 können wir uns mit gleichem Rechte aus einer akatalektischen trochäischen Dipodie mit Anakrusis und einem katalektischen Pherekrateus zusammengesetzt denken, Glykoneen finden wir nur zwei und dazu v. 4

eine bei Pindar sehr seltene logaödische Tetrapodie **πρὸς ὀ** mit zweisilbiger Anakrusis. In den übrigen Elementen sich ungewöhnliche Mannichfaltigkeit: eine trochäische T podie, Tripodieen und Dipodieen, eine (sehr seltene) daktyl Tetrapodie und Tripodie. Die erste Reihe von v. 1 *Μεγ πόλιες ὦ Συράκο-σαι* hat zu den sonderbarsten Vermuthu in Folge des mangelnden Gesichtspunktes von der einheitli Composition und bewunderungswürdigen Einfachheit der ödischen Strophen Pindars trotz des grossen Formenwec Anlass gegeben. G. Hermann sah hier ein von ihm nach logie von Metren Klopstocks fingirtes parapäonisches Me ebenso wie in v. 5 *εὐάρματος Ἱέρων ἐν* und v. 7 **ποταμίας** *Ἀρτέμιδος, ἇς*, Böckh statuirte dochmischen Rhythmus wi anderen Stellen, keiner von ihnen dachte daran, dass diese R auf die gewöhnlichen Elemente der logaödischen Strophen zu geführt werden müssen und dass vereinzelte Dochmien für so einheitlich componirtes Lied wie das vorliegende ungee sind. Jene Reihe v. 1 ist nichts als eine akatalektisch-tro sche Tetrapodie mit zwei Auflösungen, die wir ungewöh oft in diesem schwungvollen Liede finden (v. 1 zweite R v. 2 Anfang, 5, 6 und 7) und die zum Charakter dess gehören.

Py. 5 auf Arkesilas den Kyrenäer, *ἅρματι*, die Stroph päonisch-logaödisch und wird unter IV behandelt werden Epode logaödisch-trochäisch. Die letztere steht auf der G zu der Klasse der vorwaltend logaödischen Strophen. Die position bietet keine Eigenthümlichkeiten, ausser dass in beiden letzten Versen möglicher Weise eine **μεταβολὴ** von sischem und päonischem Rhythmus wie in der Strophe herr Das Schema ist in folgender Weise zu modificiren:

ἐπῳδ. *Ἀπολλώνιον ἄθυρμα. τῷ σε μὴ λαθέτω*
Κυράνᾳ γλυκὺν ἀμφὶ κᾶπον Ἀφροδίτας ἀειδόμενον
παντὶ μὲν θεὸν αἴτιον ὑπερτιθέμεν,
φιλεῖν δὲ Κάρρωτον ἔξοχ' ἑταίρων,
5 *ὃς οὐ τὰν Ἐπιμαθέος ἄγων*
ὀψινόου θυγατέρα πρόφασιν Βαττιδᾶν
ἀφίκται δόμους θεμισκρεόντων·
ἀλλ' ἀρισθάρματον
ὕδατι Κασταλίας ξενωθεὶς γέρας ἀμφέβαλε τεαῖσιν κόμαις.

—́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ —
⏑ —́ ⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ — —
5 ⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑ ⏑⏑⏑ ⏓
—́ ⏑⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑ —
⏑́ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏓
—́ ⏑ — — ⏑ —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏒

Zu beachten ist, dass der auf die Anakrusis der ersten Reihe v. 1 folgende Spondeus der polyschematistische Stellvertreter des Trochäus ist (spondeische Basis) und daher nicht als Dipodie gemessen werden darf.

Py. 7 auf Megakles aus Athen, Sieger mit dem Viergespann. Sowohl Strophe wie Epode sind logaödisch-trochäisch, Mischungsverhältniss 4 : 5 und 6 : 5. Die ungewöhnliche Kürze und Einfachheit des Liedes, das nur aus einer Syzygie und Epode besteht, und die Kürze der Verse, die in der Strophe fast nur *μονόκωλα* sind und auch in der Epode nicht über *δίκωλα* hinausgehen, hat seine Veranlassung wohl darin, dass das Lied nicht zur Aufführung bei einer grösseren Festfeier bestimmt war.

στρ. *Κάλλιστον αἱ μεγαλοπόλιες Ἀθᾶναι*
προοίμιον Ἀλκμανιδᾶν εὐρυσθενεῖ γενεᾷ
κρηπῖδ' ἀοιδᾶν
ἵπποισι βαλέσθαι.
5 *ἐπεὶ τίνα πάτραν, τίνα οἶκον*
ναίων (?) ὀνυμάξομαι
ἐπιφανέστερον
Ἑλλάδι πυθέσθαι;

— —́ ⏑ — ⏑ ⏑⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏓
⏑ —́ ⏑⏑ ⌊ — ⏑ — | ⏓ —́ ⏑ — ⏑⏑ —
— —́ ⏑ — —
— —́ ⏑⏑ — ⏒
5 ⏑́ — ⏑⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑
— —́ ⏑⏑ — ⏑ ⏒
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏒
⏓ ⏑́⏑ ⏑ — ⏒

Nur zwei Glykoneen (einer synkopirt) und zwei Pherekrateen, im Uebrigen ausser einer daktylischen Dipodie mit Anakrusis trochäische Reihen, im Anfange eine akatalektisch-trochäische Pentapodie mit Anakrusis, die entsprechend den übrigen Reihen in eine Tripodie und Dipodie zu zerlegen ist.

ἐπῳδ. *ὦ Μεγάκλεες, ὑμαί τε καὶ προγόνων.*
νέᾳ δ' εὐπραγίᾳ χαίρω τι· τὸ δ' ἄχνυμαι,
φθόνον ἀμειβόμενον τὰ καλὰ ἔργα.

φαντί γε μὰν οὕτω κεν ἀνδρὶ παρμονίμαν
5 θάλλοισαν εὐδαιμονίαν
τὰ καὶ τὰ φέρεσθαι.

 –́ ⏑ – ⏑⏑ – –́ ⏑ – ⏑⏑ –
⏑ –́ – – ⏑ – ¦ – –́ ⏑⏑ – ⏑ –
 ⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑́⏑ ⏑ – ⏑̄
 –́ ⏑⏑ – – –́ ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ –
5 – –́ ⏑ ⌞ – ⏑⏑ –
⏑ –́ ⏑⏑ – –

Die Epode enthält vier Pherekrateen und zwei (
von denen der zweite v. 5 synkopirt ist, ausserdem eine
Tripodie und eine trochäische Dipodie sowie zwei d
Dipodieen. Der Spondeus nach der Anakrusis in (
Reihe v. 2 ist nicht dipodisch zu messen, sondern der
matistische Stellvertreter des Trochäus (spondeische I
Reihe also eine iambische Tripodie.

Py. 8 auf Aristomenes von Aegina, die Strophe ist l(
trochäisch, die Epode vorwaltend logaödisch und S. 618 I

Φιλόφρον Ἀσυχία, Δίκας
ὦ μεγιστόπολι θύγατερ,
βουλᾶν τε καὶ πολέμων
ἔχοισα κλαῖδας ὑπερτάτας,
5 Πυθιόνικον τιμὰν Ἀριστομένει δέκευ.
τὺ γὰρ τὸ μαλθακὸν ἔρξαι τε καὶ παθεῖν ὁμῶς
ἐπίστασαι καιρῷ σὺν ἀτρεκεῖ·

 ⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –
 ⏑ – ⏑⏑ ⏑ –
 –́ ⏑ – ⏑⏑ –
⏑ –́ ⏑ – –́ ⏑⏑ – ⏑ –
5 –́ ⏑⏑ – –́ ⏑̄ – ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ – ⏑⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ – ⏑ –

Die Strophe ist sehr einfach componirt: sechs lo
Reihen und zwar drei Pherekrateen, zwei Glykoneen
eine logaödische Pentapodie, fünf alloiometrische: au
katalektisch-daktylischen Dipodie zwei iambische Dipo
zwei iambische Tripodieen.

Py. 10 auf den Thessaler Hippokles, den Knaben
δρόμῳ. Das Verhältniss von Strophe und Epode ist
wie in Py. 8:

στρ Ὀλβία Λακεδαίμων,
μάκαιρα Θεσσαλία· πατρὸς δ' ἀμφοτέραις ἐξ ἑνὸς
ἀριστομάχου γένος Ἡρακλέος βασιλεύει.

τί κομπέω παρὰ καιρόν; ἀλλά με Πυθώ τε καὶ τὸ Πελινναῖον ἀπύει
5 *Ἀλεύα τε παῖδες, Ἱπποκλέᾳ θέλοντες*
ἀγαγεῖν ἐπικωμίαν ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα.

— ⏒ — ⏑⏑ — ⏒
⏑ — ⏒ — ⏑⏑ — ⏑ — — ⏑⏑ ⊔ — ⏑ ⏓
⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏒ — ⏑⏑ — ⏓
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏒ — ⏖ — — ⏑ — ⏑⏑ — — ⏑ — ⏑ ⏓
5 ⏑́ — — ⏑ — ⏑ | — ⏑⏑ — ⏑ — ⏒
⏖ — ⏑⏑ — ⏑ — | ⏒ — ⏑ — ⏑ ⏓

Sieben logaödische Reihen, nämlich fünf Pherekrateen und zwei Glykoneen (einer synkopirt), sechs alloiometrische Reihen in sonst nicht vorkommender Weise zwischen Daktylen und Trochäen gleich getheilt: eine daktylische Tripodie und zwei daktylische Dipodieen, drei trochäische Tripodieen.

Py. 11 auf Thrasydaios von Theben. Sowohl Strophe wie Antistrophe sind logaödisch-trochäisch, Mischungsverhältniss str. 7 : 5, ep. 5 : 4. Die Versabtheilung ist vollkommen gesichert, dagegen in der Auffassung der Reihen Manches zu bemerken:

στρ. *Κάδμου κόραι, Σεμέλα μὲν Ὀλυμπιάδων ἀγυιᾶτις,*
Ἰνὼ δὲ Λευκοθέα ποντιᾶν ὁμοθάλαμε Νηρηΐδων,
ἴτε σὺν Ἡρακλέος ἀριστογόνῳ
ματρὶ πὰρ Μελίαν χρυσέων ἐς ἄδυτον τριπόδων
5 *θησαυρὸν, ὃν περίαλλ᾽ ἐτίμασε Λοξίας,*

— — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ' ⏖ — ⏑ ⊔ ⊔ ⏓
— — ⏑ — ⏑⏑ — — ⏑ — ⏑⏑ ⏖́ ⏑ — — ⏑ ⏓
⏖́ ⏑ — ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑⏑ ⏓
— ⏒ ⏖ ⏑⏑ — — — ⏖ ⏑ — ⏑⏑ >
5 — — ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — — ⏑ — ⏑ ⏓

V. 1 dieser Strophe ist aufzufassen als bestehend aus einer anakrusisch-logaödischen Tetrapodie *πρὸς δυοῖν* und einer trochäischen Tripodie mit zweisilbiger Anakrusis und mit *ἄλογος* oder wahrscheinlicher mit *τονή*, sodass diese Reihe das Megethos einer Tetrapodie hat, v. 3 ist eine logaödische Pentapodie. Auflösungen sind sehr zahlreich, auch die sehr seltene der Arsis des Daktylus ist zugelassen, v. 4 — ⏑ ⏖ ⏖ —. — Die Epode *ἑπταπύλοισι Θήβας* ist sehr einfach und bietet gar keine Eigenthümlichkeiten dar:

— ⏑⏑ — ⏑ — —
⏖́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑
— — ⏑⏑ — ⏑ — — ⏑ — ⏑ ⏓
⏖́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — — ⏑ ⏓
⏑ — ⏑ — ⏑ — — ⏖́ ⏑ —
⏒ — ⏑ — ⏒ — ⏑ ⏑ — —

Mischung in der Strophe 7 : 5, in der Epode 5 : 4.

Nem. 3 auf Aristokleides von Aegina, Sieger im Pankratio — sowohl Strophe wie Epode ist logaödisch-trochäisch:

στρ. Ὦ πότνια Μοῖσα, μᾶτερ ἁμετέρα, λίσσομαι,
τὰν πολυξέναν ἐν ἱερομηνίᾳ Νεμεάδι
ἵκεο Δωρίδα νᾶσον Αἴγιναν. ὕδατι γὰρ
μένοντ' ἐπ' Ἀσωπίῳ μελιγαρύων τέκτονες
5 κώμων νεανίαι, σέθεν ὄπα μαιόμενοι.
διψῇ δὲ πρᾶγος ἄλλο μὲν ἄλλου·
ἀθλονικία δὲ μάλιστ' ἀοιδὰν φιλεῖ,
στεφάνων ἀρετᾶν τε δεξιωτάταν ὀπαδόν.

[illegible]

Hervorzuheben ist nur der sehr häufige Gebrauch der Tetra-podieen und die Auflösung in v. 6. Die angeblichen Päonen v. 2, 4 und 7 sind synkopirte, bez. katalektisch-trochäische Dipodieen und dürfen ebensowenig wie in der Epode v. 2 und 5 hemiolisch gemessen werden.

ἐπῳδ. παγκρατίου στόλῳ· καματωδέων δὲ πλαγᾶν
ἄκος ὑγιηρὸν ἔν γε βαθυπέδῳ Νεμέᾳ τὸ καλλίνικον φέρει
εἰ δ' ἐὼν καλὸς ἔρδων τ' ἐοικότα μορφᾷ
ἀνορέαις ὑπερτάταις ἐπέβα παῖς Ἀριστοφάνευς, οὐκέτι πρόσω
5 ἀβάταν ἅλα κιόνων ὑπὲρ Ἡρακλέος περᾶν εὐμαρές,

[illegible]

In den beiden ersten Versen herrscht dipodische, bez. tetrapodische Gliederung, in den folgenden drei tripodische mit Ausnahme der anlautenden daktylischen Dipodie v. 4.

Nem. 7 auf Sogenes von Aegina hat in der Strophe vorwaltend logaödisches, in der Epode logaödisch-trochäisches Metrum. Mischungsverhältniss 6 : 5:

ἐπῳδ. α' σοφοὶ δὲ μέλλοντα τριταῖον ἄνεμον
ἔμαθον, οὐδ' ὑπὸ κέρδει βλάβεν·
ἀφνεὸς πενιχρός τε θανάτου πέρας

σάμα νέονται. ἐγὼ δὲ πλέον' ἔλπομαι
5 λόγον Ὀδυσσέος ἢ πάθεν διὰ τὸν ἁδυεπῆ γενέσθ' Ὅμηρον.

⏑ —́ ⏑ ⌊ — ⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ ⏓
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — —́ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏓
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏓
5 ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —́ ⏑ — ⏑̄

Als durchgehendes Compositionsgesetz ergibt sich, dass logaödische Reihen den Vers anfangen, trochäische ihn endigen; in dem letzten Verse können Pherekrateus und trochäische Dipodie zu einer logaödischen Pentapodie zusammengefasst werden.

In den **isthmischen** Gesängen finden sich keine logaödisch-trochäische Strophen, sondern theils nur vorwaltend logaödische, theils und hauptsächlich Daktylo-Epitriten.

III. **Logaödisch-daktylische Strophen** finden sich in scharf ausgeprägter Weise nur zweimal bei Pindar Nem. 4 und Nem. 6, während diese Compositionsweise den simonideischen Logaödenstil bildet. Sie sind vor Allem dadurch charakterisirt, dass in ihnen die Glykoneen über die Pherekrateen vorwalten, die alloiometrischen Elemente durchweg daktylisch, selten trochäisch sind; von dem simonideischen Stile unterscheiden sie sich dadurch, dass logaödische Hexapodieen nicht vorkommen, die Reihen meist katalektisch sind und die Logaöden durchweg nur einen Daktylus enthalten. Beide Oden sind auf Knaben gedichtet und in sanft bewegtem und graziösem Tone gehalten, dem das muntere Wellenspiel der zahlreichen diplasischen Daktylen entspricht.

Nem. 6 auf den Knaben Alkimidas von Aegina, Sieger im Ringkampf, sowohl Strophe wie Epode sind logaödisch-daktylisch:

στρ. Ἓν ἀνδρῶν, ἓν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν
ματρὸς ἀμφότεροι· διείργει δὲ πᾶσα κεκριμένα
δύναμις, ὡς τὸ μὲν οὐδὲν, ὁ δὲ χάλκεος ἀσφαλὲς αἰὲν ἕδος
μένει οὐρανός. ἀλλά τι προσφέρομεν ἔμπαν ἢ μέγαν
5 νόον ἤτοι φύσιν ἀθανάτοις,
καίπερ ἐφαμερίαν οὐκ εἰδότες οὐδὲ μετὰ νύκτας ἄμμε πότμος
οἵαν τιν' ἔγραψε δραμεῖν ποτὶ στάθμαν.

⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑̄ — ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
⏑ ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ —
5 ⏑ ⏑ ⌊́ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —
—́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — — —́ ⏑ ⏑ ⌊ ⏑⏑ ⏑ — ⏑̄ —́ ⏑ — ⏑̄
⏑̄ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —

ἐπῳδ. ἴχνεσιν ἐν Πραξιδάμαντος ἑὸν πόδα νέμων
πατροπάτορος ὁμαιχμίου.
κεῖνος γὰρ Ὀλυμπιόνικος ἐὼν Αἰακίδαις
ἔρνεα πρῶτος (ἔνεικεν) ἀπ' Ἀλφεοῦ,
5 καὶ πεντάκις Ἰσθμοῖ στεφανωσάμενος,
Νεμέᾳ δὲ τρεῖς,
ἔπαυσε λάθαν
Σωκλείδᾳ, ὃς ὑπέρτατος
Ἁγησιμάχῳ υἱέων γένετο.

Dem oben geschilderten Charakter gemäss besteht die Eigenthümlichkeit sowohl in der Strophe wie in der Epode darin, dass sich von den Logaöden nur Glykoneen oder längere Reihen, kein einziges Mal ein Pherekrateus findet, der in den beiden vorausgehenden Compositionsweisen stark vorwaltet, eine logaödische Pentapodie str. v. 1, welche der Eurhythmie zu Liebe nicht in zwei Reihen zu theilen ist, am Schlusse der Strophe πρὸς δυοῖν, in der Epode v. 4 πρὸς τρισίν. Trochäische Reihen finden sich im der Strophe nur zwei: eine katalektische Tetrapodie und eine akatalektische Dipodie, in der Epode drei Dipodieen zweimal mit Anakrusis, dagegen verhältnissmässig sehr zahlreiche daktylische Reihen, Tripodieen und Dipodieen, besonders ungewöhnlich häufig Tetrapodieen. In str. v. 3 ist die Schlusssilbe des Glykoneus aufgelöst wie Py. 6, 2; in dem vereinzelten Anapäst str. v. 6, welcher in der antistrophischen Responsion beibehalten ist, dürfen wir keinen aufgelösten spondeischen Anlaut (Basis) sehen, sondern haben hier Synkope wie an den früher erwähnten Stellen anzunehmen.

Nem. 4 monostrophisch auf den Palästen Timasargos aus Aegina, einen Knaben:

στρ. Ἄριστος εὐφροσύνα πόνων κεκριμένων
ἰατρός· αἱ δὲ σοφαὶ
Μοισᾶν θύγατρες ἀοιδαὶ θέλξαν νιν ἁπτόμεναι.
οὐδὲ θερμὸν ὕδωρ τόσον γε μαλθακὰ τεύχει
5 γυῖα, τόσσον εὐλογία φόρμιγγι συνάορος.

ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει,
ὅ τι κε σὺν Χαρίτων τύχᾳ
γλῶσσα φρενὸς ἐξέλοι βαθείας.

⏒ —́ ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏑ — —́ ⏑ ⏑ ⏓
⏒ —́ ⏒ — ⏑ ⏑ ⏓
— —́ ⏑ — ⏑ ⏑ — — | ⏒ —́ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏓
—́ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑ ⏑ — ⏒
5 —́ ⏒ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏒ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ ⏓
—́ ⏒ — ⏒ — ⏑ ⏑ — ⏒ —́ ⏑ ⏑ — ⏒
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏓
⏒ —́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒

Die Glykoneen herrschen über die Pherekrateen vor (6 : 3), keine einzige trochäische Reihe ist zugelassen, nur drei gleichmässig am Schlusse der Verse 1, 4, 6 stehende daktylische Dipodieen.

Isthm. 6 Epode enthält zwar keine trochäische Reihen, sondern nur zwei daktylische Dipodieen, aber es herrschen die Pherekrateen über die Glykoneen vor. Wir haben daher dies Lied S. 606 unter den vorwaltend logaödischen Strophen behandelt.

IV. Paönisch-logaödische Strophen. Ihre charakteristische Eigenthümlichkeit besteht darin, dass mit den Logaöden und den sonst gebräuchlichen alloiometrischen Elementen Cretici vereinigt werden, die wir keineswegs als synkopirte trochäische Dipodieen, sondern als wirkliche Paönen d. h. als Füsse des *γένος ἡμιόλιον* anzusehen haben. Dies beweisen die verhältnissmässig zahlreichen Auflösungen der zweiten Länge des Päon. Es dürfen daher diese Strophen den trochäischen und iambischen Strophen des tragischen Tropos nicht gleich gesetzt werden, da in den letzteren die Füsse — ⏑ ⌞ — ⏑ ⌞ aus Synkope (= Dipodieen) hervorgegangen sind und eine Auflösung des *τρίσημος* nirgends stattfindet. Ueberhaupt haben sie keine Analogie in den Chorliedern der Tragödie mit Ausnahme des Dionysosliedes der Bakchen des Euripides v. 135 und weniger besonders in den Monodieen des Sophokles und Euripides vorkommender Reihen. Auch die päonischen Strophen der Komiker, über welche später zu handeln ist, sind wesentlich anders gebaut, haben aber mit den logaödisch-päonischen Strophen Pindars denselben Ursprung in den jugendlich-heiteren und lebhaft-wechselvollen Hyporchemata des Apollocultus, in welchen der Kreter Thaletas, der Gründer der zweiten musischen Katastasis in Sparta, das *γένος ἡμιόλιον* zur Geltung brachte. Es trat dasselbe jedoch innerhalb der

chorischen Poesie auf ihrer höheren Stufe ebenso zurück das *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, das die drei Hauptvertreter der hö Stufe Simonides, Pindar und Bakchylides nicht mehr i wendung brachten. In den Fragmenten der Hyporchemat Pindar finden wir nur logaödisch-trochäisches Metrum, da sind Spuren von päonisch-logaödischen Strophen vorhand einem kritisch freilich nicht völlig sicheren Fragmente Hyporchema des Simonides 31 [45]:

> *ἐλαφρὸν ὄρχημ' ἀοιδᾷ* (Bergk) *ποδῶν μιγνύμεν*
> *Κρῆτά μιν καλέοισι τρόπον τό θ' ὄργανον Μολοσσόν*,

ebenso Spuren von Päonen in einem Päanfragment 26 l regelmässiger Auflösung der zweiten Länge:

> *Δαλογενές, εἴτε Λυκίαν . . . .*
> *χρυσεοκόμας Ἕκατε, παῖ Διός.*

Klar am Tage liegen päonische und logaödische Reih unmittelbarer Folge oder päonische für sich allein in den menten der Hyporchemata des Bakchylides fr. 22:

> *Λυδία μὲν γὰρ λίθος μανύει χρυσόν,*
> *ἀνδρῶν δ' ἀρετὰν σοφίαν τε παγκρατὴς ἐλέγχει ἀλάθεια.*

fr. 23 besteht aus zwei rein päonischen Versen, deren je zwei Trimeter zu zerlegen ist mit Katalexis der letzten fr. 31 [22] aus einem ganz päonischen Liede, wie aus Hephae hervorgeht.

Da mit den fünfzeitigen Päonen Füsse des dreizeitigen (sischen) Rhythmengeschlechtes gemischt werden, so muss wendig eine *μεταβολὴ κατὰ λόγον ποδικὸν* d. h. ein Taktw angenommen werden. Es zeigt sich hier zugleich, dass der wechsel in der archaischen Zeit in weniger enge Grenze geschränkt war als in der klassischen und dass daher di die Entscheidung der alten Controverse von uns benutzte wi Stelle des Aristid. 102, in welcher die *ῥυθμοὶ μεταβάλλ* für das Gemüth als *φοβεροὶ* und *ὀλέθριοι* bezeichnet w nicht auf die älteste Zeit bezogen werden kann, in welcher wechsel recht wohl mit einem hochgesteigerten Grade von H keit und Freudigkeit des Gemüthes ohne ausschweifendes P verbunden war; auch Archilochus, dessen Strophen dem V leben noch sehr nahe stehen, hat Taktwechsel nicht ges Der Gewährsmann des Aristides hat hauptsächlich die Tra (Dochmien, Ionici mit *ἀνακλώμενοι* etc.) im a. Von den H chemata, die dem systaltischen Tropos ang ören, ist ein

gesteigerter Grad jugendlicher Heiterkeit und Lustigkeit trotz dem *εὐγενὲς* und *ἀνδρῶδες* überliefert; auch in den folgenden pindarischen Liedern wird sich überall der Zusammenhang der metrischen Form mit dem ungewöhnlich bewegten Tone und Inhalt des Liedes herausstellen und auch für sie werden wir nicht hesychastischen, sondern systaltischen Tropos vorauszusetzen haben.

Wir besitzen nur wenige Ueberreste dieser Strophengattung: Ol. 2, die fast ganz päonisch ist, Ol. 10 (11), Py. 5 Strophe und das herrliche Dithyrambenfragment 75 (54). In allen diesen Strophen ist der Päon nicht ein beiläufig eingemischtes, sondern ein primäres Bildungselement, welches den Charakter der Strophe bestimmt, die Logaöden treten dagegen zurück oder sind nur coordinirt. Verschieden hiervon sind die vereinzelten, nur ausnahmsweise in bemerkenswerther Anzahl innerhalb derselben Strophe vorkommenden Cretici, welche nirgends die zweite Länge aufgelöst zeigen und daher im Zusammenhange mit dem durchgehenden diplasischen Takte als synkopirte trochäische Dipodieen zu messen sind. Für hemiolische Messung ist hier keine Gewähr, auch würden die vereinzelten Füsse den unzweifelhaft durchgehenden diplasischen Takt in der auffallendsten Weise stören. Ebenso bedarf es wohl kaum der Erwähnung, dass Reihen wie:

⏑́ ⏑⏑ — ⏑́ ⏑⌊ — ⏑ —
⏑́ ⏑⌊ — ⏑⏑ —
⏑́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑́ ⏑ —

als synkopirt, bez. katalektisch aufzufassen sind.

Py. 5 auf Arkesilas von Kyrene, *ἅρματι.* Nur die Strophe ist päonisch-logaödisch, die Epode logaödisch-trochäisch und schon oben S. 616 behandelt:

Ὁ πλοῦτος εὐρυσθενής,
ὅταν τις ἀρετᾷ κεκραμένον καθαρᾷ
βροτήσιος ἀνὴρ πότμου παραδόντος αὐτὸν ἀνάγῃ
πολύφιλον ἑπέταν.
ὦ θεόμορ' Ἀρκεσίλα,
σὺ τοί νιν κλυτᾶς
αἰῶνος ἀκρᾶν βαθμίδων ἄπο
σὺν εὐδοξίᾳ μετανίσσεαι
ἕκατι χρυσαρμάτου Κάστορος,
εὐδίαν ὃς μετὰ χειμέριον ὄμβρον τεὰν
καταιθύσσει μάκαιραν ἑστίαν.

Wir geben im Folgendem eine Analyse der einzelnen Reihen und werden dann im Zusammenhange über die Composition sprechen.

v. 1. ⏑ ⏔ ⏑ — — ⏑ —, päonischer Dimeter mit Anakrusis.

v. 2. ⏑ ⏔ ⏑ ⏑⏑ ⏔ ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ —, ein anakrusischer Päon mit Auflösung der zweiten Länge und dritter Glykoneus.

v. 3. ⏑ ⏔ ⏑ ⏑⏑ ⏔ ⏑ . ⏑⏑ . ⏑ ⏑⏑ ⏑ .., ein anakrusischer Päon gleichfalls mit Auflösung der zweiten Länge, zweiter Glykoneus, Päon mit Auflösung der ersten Länge.

v. 4 kann in doppelter Weise aufgefasst werden: entweder als aufgelöste katalektisch-trochäische Tripodie ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ oder als aufgelöster Dochmius ⏑ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ — .

v. 5. ⏔ ⏑ ⏑⏑ ⏔ ⏑⏑ ⏑ muss wegen der Auflösung in einen Päon und eine katalektisch-daktylische Dipodie getrennt werden. Die Reihe darf nicht als synkopirter Glykoneus aufgefasst werden, da die Auflösung den τρίσημος treffen würde.

v. 6 entweder Dochmius ⏑ ⏔ ⏑ oder katalektisch-trochäische Tripodie mit polyschematistischem Iambus (iambische Basis) ⏑ ⏑ .

v. 7. ⏔ ⏑ . ⏔ ⏑⏑ — ⏑ ⏑, anakrusischer Päon und erster Pherekrateus.

v. 8. ⏑ — ⏑ . ⏑⏑ , katalektisch-logaödische Pentapodie mit Daktylus an dritter Stelle und mit polyschematistischem Iambus.

v. 9. ⏔ ⏑ ⏑ — ⏑ , päonischer Trimeter mit Anakrusis.

v. 10 und 11 verband Böckh in der zweiten Ausgabe zu einem Verse ⏔ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑ ⏔ ⏑ — ⏑ — —
⏔ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑,

der bestehen würde aus einem synkopirten dritten Glykoneus, einem Päon, einer akatalektisch-trochäischen Tripodie und katalektisch-trochäischen Tetrapodie. Werden dagegen die Reihen zu zwei Versen getheilt, wie Böckh in der ersten Auflage gethan,

⏔ ⏑ ⊔ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏔ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ,

so muss im Anfange des zweiten Verses entweder ein Bakchius oder Synkope ⏑ ⊔ ⊔ statuirt werden; im ersten Falle ist er eine doppelt synkopirte iambische Hexapodie nach äschyleischer Weise, im zweiten folgt auf den Bakchius eine katalektisch-trochäische Tetrapodie. Der erste Vers besteht dann jedenfalls

aus einem synkopirten dritten Glykoneus und einem päonischen Dimeter. Die Theilung in zwei Verse ist dem einheitlichen Charakter der Strophe angemessener.

Logaödische Reihen finden sich in der Strophe nur sehr wenig: zwei Glykoneen, ein Pherekrateus und v. 8 eine logaödische Pentapodie, trochäische, die sicher stehen, nur eine einzige, nämlich die Tetrapodie am Schlusse, ausserdem eine katalektisch-daktylische Dipodie. Der Charakter der Strophe ist bestimmt durch die zahlreichen Päonen, wie die Auflösungen der zweiten Länge beweisen v. 2 ◡ — ◡ ◡◡, v. 3 ◡ — ◡ ◡◡, v. 5 — ◡ ◡◡. Die Verse 4 und 6 liessen sich als aufgelöste Tripodieen fassen und müssten so gefasst werden, wenn sie in Strophen rein diplasischen Taktes vorkämen, wir können jedoch nicht umhin (so sicher auch die von Hermann, Böckh u. A. vereinzelt in diplasischen Strophen angenommenen Dochmien auf argem Missverständnisse beruhen) zu constatiren, dass in unseren päonenreichen Strophen mit Taktwechsel selbst gegen die Annahme von Dochmien nichts eingewandt werden kann, da die Dochmien dem päonischen Rhythmengeschlechte angehören. Aus demselben Grunde dürfen wir uns auch nicht gegen den Bakchius im letzten Verse sträuben, so geneigt wir auch sein mögen hier die bekannte äschyleische Reihe wiederzufinden. Vers 7 als selbständiger Vers — — ◡ abgetrennt von dem folgenden anakrusischen Pherekrateus ist ohne Analogie und die Verbindung nothwendig, die durch Böckhs und Anderer Conjecturen hergestellt ist: v. 49 *μναμήι' ἐν*, 69 *μαντεῖον· ᾧ καὶ Λακεδαίμονι*, 80 *Καρνήι' ἐν*, 100 *ῥανθεῖσα κώμων*, die übrigen vier Stellen lassen die Verbindung zu. Nur Bergk hat — — ◡ als selbständigen Vers retten wollen, wie er auch v. 8 und 9 mit Hülfe von ingeniösen, aber gewaltsamen Aenderungen v. 70 und 101 verbunden hat. Zum Schlusse mag nicht unbemerkt bleiben, dass der Taktwechsel unserer Strophe in Erinnerung an die wechselvollen Schicksale des Königs Arkesilas, die sehr bedeutungsvoll und nachdrücklich gleich im Anfange des Liedes hervorgehoben werden (v. 6—11), nicht unangemessen ist.

Den päonisch-logaödischen Strophen ist ferner Ol. 10 (11) auf Agesidamos, den epizephyrischen Lokrer, einen Knaben, der im Faustkampfe gesiegt, zuzurechnen. Das Epinikion beginnt in lebhaft gesteigertem Tone als endliche Lösung von einem Versprechen, dessen Erfüllung Pindar lange verschoben hatte.

στρ. Τὸν Ὀλυμπιονίκαν ἀνάγνωτέ μοι
Ἀρχεστράτου παῖδα πόθι φρενὸς
ἐμᾶς γέγραπται. γλυκὺ γὰρ αὐτῷ μέλος ὀφείλων ἐπιλέλαθ'. ὦ Μο
ἀλλὰ σὺ καὶ θυγάτηρ
Ἀλάθεια Διός, ὀρθᾷ χερὶ
5 ἐρύκετον ψευδέων
ἐνιπὰν ἀλιτοξένων.

∪∪ ´ ∪∪ | – ∪ ´∪ ∪ ∪
∪ ´ ∪ – ´ ∪∪ – ∪ ∪
∪ ´ ∪ – | ... ´∪ ∪ – ∪∪ ∪ – ∪ ∪ –
´ ∪ ´ ∪∪ ∪
∪ ´ – ∪ ∪∪ – | ´ ∪ ∪
5 ∪ ´ ∪ – – ∪ ∪
´ ∪∪ – ∪ ∪

ἐπῳδ. νέμει γὰρ Ἀτρέκεια πόλιν Λοκρῶν Ζεφυρίων,
μέλει τέ σφισι Καλλιόπα
καὶ χάλκεος Ἄρης. τράπε δὲ Κύκνεια μάχα καὶ ὑπέρβιον
Ἡρακλέα· πύκτας δ' ἐν Ὀλυμπιάδι νικῶν
5 Ἴλᾳ φερέτω χάριν
Ἁγησίδαμος ὡς
Ἀχιλεῖ Πάτροκλος.
θήξαις δέ κε φύντ' ἀρετᾷ ποτὶ
πελώριον ὁρμάσαι κλέος ἀνὴρ θεοῦ σὺν παλάμᾳ.

∪ ´ ∪ ∪∪ ´ ∪∪ ´ – ´ ∪ ∪ ´
´∪ – ∪∪ ∪∪ ∪
– ´∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ – ´ ∪∪ ∪ ´ – ´ ∪
´ ∪∪ ´ – ∪∪ ´∪ ∪ – –
5 ´ ∪∪ ∪ ∪
´ ∪ ∪ ∪
∪∪ ´ ∪∪ ∪
´ ∪∪ – ∪∪ – ∪ ∪
∪ ´ ∪∪ ∪∪ – ´ ∪ ∪∪ – ∪ – ´ ∪∪ ∪

Wie in dem eben behandelten Epinikion Py. 5 sind au hier die Logaöden untergeordnet, Päonen und Iamben walt vor, zu denen sich daktylische Reihen gesellen. Fast die sämı lichen Verse sind anakrusisch und die Auflösung häufig, wodur die Lebhaftigkeit des Metrums noch erhöht wird. Die Versuchu das Lied nach Analogie der iambischen Strophen des tragisch Tropos aufzufassen, liegt nahe, aber die päonisch-logaödis Auffassung entspricht mehr dem Charakter der pindarisch Metrik und macht nirgends eine Aenderung oder kühne Annah nothwendig.

Strophe v. 3 ist zusammengesetzt aus ‹ m anakrusisch Päon, einem iambischen Trimeter mit ἄλογοι nd regelmässi

Auflösung der ersten Arsis der drei Dipodieen und aus einer daktylischen Tetrapodie. Dieser eigenthümlich geformte Trimeter ist einzig in seiner Art bei Pindar, wir werden ihn aber nicht befremdlich finden, da in den mit diplasischen Füssen gemischten päonischen Strophen der Komödie die trochäischen und iambischen Reihen gleichfalls vorwiegend irrationale Thesis haben. Vers 4 besteht aus zwei Backchien und einem Päon = einem päonischen Trimeter. In der Epode findet sich fünfmal Auflösung der zweiten Länge des Päon. Ganz anders fasst Westphal die metrische Composition dieses Epinikions in der zweiten Auflage auf. Er theilt v. 9 der Epode in zwei Verse ein, nämlich eine iambische Dipodie einerseits und eine iambische Tetrapodie nebst einer katalektisch-daktylischen Dipodie andererseits mit Berufung auf v. 7, wo eine einzeln stehende anakrusisch-daktylische Dipodie einen Vers bildet, aber im neunten Verse der Epoden steht überall eine Kürze, also ⏑ — ⏑ ⏑. v. 21 πελώριον, 42 ἁλώσιος, 63 ἀγώνιον, 84 χλιδῶσα δέ, 105 ἀναιδέα, sodass nur im Wortende eine Bürgschaft vorhanden ist, während ep. 7 sich v. 82 ἐν ἅπαντι κράτει findet. Bergks eigenthümliche Aenderungen im metrischen Diagramm der Epode halten wir nicht für richtig.

Ol. 2 auf Theron von Akragas ἅρματι lassen wir nachfolgen, weil sie kaum noch den Namen logaödisch verdient, da sie nur eine sichere logaödische Reihe enthält, einen zweiten Pherekrateus am Schlusse der Strophe; der erste Pherekrateus als zweite Reihe des ersten Verses der Epode in den Ausgaben von Böckh hat einem päonischen Dimeter — ⏑ ⏑⏑ — ⏑ — weichen müssen, da die besten Handschriften v. 55 ἐτυμώτατον und v. 75 ἐν ὀρθαῖσι bieten; alle übrigen Reihen gehören dem γένος ἡμιόλιον an oder sind trochäisch. Nur um des Zusammenhanges willen mit der Strophe von Py. 5 und Ol. 10, die wir im Vorausgehenden erklärt haben, behandeln wir Ol. 2 an dieser Stelle. Während die logaödischen Strophen Pindars Kunstformen der jüngsten Zeit waren, fühlten die Zeitgenossen in der metrischen Composition dieser Ode einen Nachklang archaisch-chorischen Stiles, doch nicht in stehen gebliebenen, starren Formen. Thaletas und Alkman hatten weder die trichotomische Gliederung noch die feste συνάφεια noch den freien Wechsel der Reihen, wie wir oben an den Logaöden Alkmans gesehen haben, kaum auch die unbeschränkte Freiheit der Auflösung. Das päonische Fragment Alkmans 38 [34]:

Ἀφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ' Ἔρως οἷα παῖς παίσδει
ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καβαίνων, ἃ μή μοι θίγῃς, τῶ κυπαιρίσκω,

enthält zwei Verse von je sechs unaufgelösten Päonen, der letzter katalektisch ist; eine gemeinsame Cäsur findet sich v dem vorletzten Päon, sodass wohl an eine Verbindung ein Tetrameters mit einem katalektischen Dimeter gedacht werd kann. Es liegt die Vermuthung nahe, dass das Gedicht stichis oder annähernd stichisch wie das S. 579 behandelte logaödiscl war. Inhaltlich harmonirt wie in Py. 5 so auch in Ol. 2 d Erzählung von den wechselvollen Geschicken des Geschlecht des Theron und der ungemein lebhaft-enthusiastische Ton dies Liedes, wie er in den Hyporchemata gebräuchlich war, mit d feurigen und kecken Päonen und dem Wechsel des Taktes:

στρ. *Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι,*
τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν;
ἤτοι Πίσα μὲν Διός· Ὀλυμπιάδα δ' ἔστασεν Ἡρακλέης
ἀκρόθινα πολέμου·
5 *Θήρωνα δὲ τετραορίας ἕνεκα νικαφόρου*
γεγωνητέον, ὄπιν δίκαιον ξένων,
ἔρεισμ' Ἀκράγαντος,
εὐωνύμων τε πατέρων ἄωτον ὀρθόπολιν·

⏑ ´ ⏑ . ⏑ — ⏑
⏑ ´ . ⏑ — ´ ⏑ ⏑⏑ . . ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑
´ ⏑ . ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ | ´ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ ⏑
´ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ ⏑
5 ´ ⏑ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑⏑ ⏑ ⏑
⏑ ´ — ⏑ ⏑⏑ ´ ⏑ ⏑⏑ ⏑
⏑ ´ — ⏑ - ⏑
{ ´ ⏑ - ⏑⏑ ⏑ —
{ ⏑ ´ ⏑ — ⏑⏑ ⏑

ἐπῳδ. *λοιπῷ γένει. τῶν δὲ πεπραγμένων*
ἐν δίκᾳ τε καὶ παρὰ δίκαν ἀποίητον οὐδ' ἂν
χρόνος ὁ πάντων πατὴρ δύναιτο θέμεν ἔργων τέλος·
λάθα δὲ πότμῳ σὺν εὐδαίμονι γένοιτ' ἄν.
5 *ἐσλῶν γὰρ ὑπὸ χαρμάτων πῆμα θνάσκει*
παλίγκοτον δαμασθέν,

. ´ ⏑ — — ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
´ ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ ⏑ . ⏑ ´ ⏑ — ⏑
⏑⏑ ⏑ ´ ⏑ — ⏑ ⏑ ⏑ . — ⏑ ⏑
— ´ ⏑ — ⏑ ⏑⏑ ´ ⏑ ⏑⏑ — .
5 ⏑ ´ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ´ — ⏑ — —
⏑ ´ ⏑ — ⏑ — .

Nach der ausführlichen Interpretation von Py. 5 und na Aufstellung der obigen Schemata, in denen wir nsere Auffassu

der Reihen schon markirt haben*), bedarf es nur weniger Bemerkungen, die wir für Strophe und Epode zusammen geben: Ausser der erwähnten logaödischen Reihe finden wir als alloiometrische Elemente nur trochäische Tripodieen und zwar nur in der Epode folgende: v. 2 zwei hinter einander, 3 zweite Reihe, 6 akatalektisch mit Anakrusis = iambische Tetrapodie, sonst keine einzige trochäische Reihe, da die scheinbaren trochäischen Dipodieen am Schlusse str. v. 1, ep. v. 2 und 4 katalektische Päonen sind, deren Katalexis durch Pause oder *τονή* zu einem *πεντάσημος* ausgedehnt wird. Die primären Elemente sind Päonen, Dochmien und Bakchien, die ersteren als Trimeter und Dimeter, die Dochmien als einzelne Reihen, die Bakchien als Dimeter. Auflösung der zweiten Länge des Päon ist so häufig, dass jeder Gedanke an die trochäischen Strophen des tragischen Tropos ausgeschlossen ist. Vers 2 und 6 der Strophe erste Reihe und v. 5 der Epode erste Reihe können als katalektisch-trochäische Tripodie und zwar str. v. 6 und ep. 5 mit polyschematistischem Iambus (iambische Basis) gemessen werden:

str. v. 2 ᴗ́ᴗ ᴗ — ᴗ —
6 ᴗ́ — — ᴗ ᴗᴗ
ep. v. 5 ᴗ́ — ᴗᴗ ᴗ —

wir werden aber mit Rücksicht auf die ganze Composition der Ode dochmische Messung vorziehen und v. 5 der Epode auf den Dochmius zwei Bakchien folgen lassen. An Stelle der Dochmien mit folgenden Päonen str. v. 2 und 6 lassen sich auch Bakchien annehmen, doch stehen hier die zahlreichen Auflösungen im Wege, die entschieden an Päonen erinnern. Eine sichere Entscheidung ist hier nicht möglich. Strophe v. 3 ist kein *πεντάσημος* in der Commissur der Reihen anzunehmen, sondern es sind ein päonischer Trimeter und ein päonischer Dimeter beide mit Anakrusis zu statuiren. Vers 6 der Strophe theilt Bergk mit Recht in zwei Verse (1. Dochmius, päonischer Dimeter, 2. bakcheischer Dimeter), hierdurch wird die einheitliche Composition der Strophe noch mehr gewahrt, im anderen Falle wäre ein Dochmius, einzelner Päon, eine katalektisch-trochäische Tripodie und ein katalektisch-päonischer Dimeter anzunehmen. —

*) Wir verzichten auf eine rhythmisch-musikalische Reconstruction, wie sie M. Schmidt, Pindars olymp. Siegesgesänge p. LIII und Sitzungsberichte der bayer. Akad. d. Wissensch. 1872 p. 420 zu geben versucht hat.

Dagegen päonisch-logaödisch in **Gleichstellung** der b
Elemente ist das köstliche Fragment eines ungemein feu
und heiter-enthusiastischen Frühlings-**Dithyrambus** 75
das wir bei der geringen Anzahl der uns erhaltenen päon
logaödischen Lieder nicht übergehen dürfen:

Ἴδετ' ἐν χορόν, Ὀλύμπιοι,
ἔπι τε κλυτὰν πέμπετε χάριν, θεοί,
πολύβατον οἵτ' ἄστεος ὀμφαλὸν θυόεντα
ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἀθάναις
5 *οἰχνεῖτε πανδαίδαλόν τ' εὐκλέ' ἀγοράν·*
ἰοδέτων λάχετε στεφάνων
τὰν ἐαρίδρεπτον λοιβάν, Διόθεν τέ με σὺν ἀγλαΐᾳ
ἴδετε πορευθέντ' ἐς ἀοιδὰν δεύτερον
ἐπὶ κισσοδέταν θεόν,
10 *τὸν Βρόμιον Ἐριβόαν τε βροτοὶ καλέομεν.*
γόνον ὑπάτων μὲν πατέρων μελπέμεν
γυναικῶν τε Καδμειᾶν ἔμολον.
ἐναργέα νέμεα (?) μάντιν οὐ λανθάνει
φοινικοεάνων ὁπότ' οἰχθέντος Ὡρᾶν θαλάμου
15 *εὔοδμον ἐπάγωσιν ἔαρ φυτὰ νεκτάρεα.*
τότε βάλλεται, τότ' ἐπ' ἀμβρόταν χθόν' ἐραταὶ
ἴων φόβαι ῥόδα τε κόμαισι μίγνυται,
ἀχεῖτ' ὀμφαὶ μελέων σὺν αὐλοῖς,
ἀχεῖτε Σεμέλαν ἑλικάμπυκα χοροί.

Zahlreiche logaödische Reihen (Pherekrateen und Glyko
die letzteren theils synkopirt, theils nicht), auch eine **Tetra**
πρὸς δυοῖν v. 6 und eine synkopirte **Hexapodie v. 11, die fr**

:h in eine Tetrapodie und Dipodie zerlegt werden kann, sind
; päonischen Reihen vereinigt, dazu gesellen sich wenige dakty-
:he und trochäische, bez. iambische Reihen. Die Logaöden
d hier den Päonen coordinirt, welche letzteren sich als hemio-
:h durch die Auflösung der zweiten Länge kund geben; die
ktylischen Reihen (Dipodieen und eine Tetrapodie) und die
›chäischen (eine Tripodie und zwei iambische Tripodieen =
:xapodie) sind secundäre Elemente.

Nachdem wir im Vorausgehenden die Einheit der metrischen
›mposition in den logaödischen Strophen Pindars und die Glie-
rung dieser Einheit in verschiedene Compositionsweisen dar-
:legt haben, lassen wir die von Westphal in der zweiten Auf-
ge dieses Werkes aufgestellten Gesetze, welche speciell die
ıythmische, besonders die eurhythmische Composition und das
'erhältniss zu dem Gesange und der Instrumentalmusik betreffen,
iit einigen unerheblichen Kürzungen und formellen Veränderungen
achfolgen. Es sind dies die tiefer liegenden Fragen, die im
Vesentlichen zwar richtig, aber für die einzelnen Strophen nicht
berall mit gleicher Sicherheit beantwortet werden können, keines-
ills aber übergangen werden dürfen. Volle Sicherheit könnte
ns in allen einzelnen Fällen nur die Kenntniss der musikalischen
'omposition (der gesungenen Melodie und der Instrumental-
egleitung) mit genauer rhythmischer Notirung geben, die für
nmer verloren ist.

An- und Auslaut der zur Periode verbundenen Reihen.

Bei der Zusammensetzung der Reihen zum Verse oder zur
eriode wendet Pindar viel häufiger die asynartetische (kata-
ktische) als die synartetische (akatalektische) Verbindungsweise
ı d. h. es wird der schwache Takttheil zwischen der aus- und
ılautenden Arsis der beiden Reihen gewöhnlich nicht durch
ıe besondere Silbe der Lexis ausgedrückt.

Sowohl bei asynartetischer als bei synartetischer Bildung gilt
Beziehung auf den polyschematistischen Anlaut (Basis)
r gemischten wie der ungemischten (trochäischen) Reihen das
:setz, dass der polyschematistische Spondeus und der Tribrachys
Anfange auch der inlautenden Reihen gestattet ist, während
r polyschematistische Iambus (auch der seltene zum Anapäst
fgelöste Spondeus) nur im Anfange der den Vers beginnenden
ihe vorkommen kann.

Bei asynartetischer Verbindung der Reihen sollte die au
lautende Arsis unauflösbar sein, weil sie einen ganze
dreizeitigen Einzeltakt umfasst. Aber Pindar hat auch hin un
wieder von der sonst bei Euripides vorkommenden Freiheit Ge
brauch gemacht, eine solche Schlussarsis in die Doppel
kürze aufzulösen, wobei dann vor oder hinter oder in de
Mitte der Doppelkürze ein Wortende stattfindet, welches di
Hinzufügung einer einzeitigen Pause zulässt. Es entspricht dies
den ganzen dreizeitigen Takt vertretende Doppelkürze derjenige
polyschematistischen Doppelkürze, welche bei den Lesbiern in
Anfange der Reihe vorkommt. Immerhin ist aber Pindar in de
Zulassung dieser Freiheit überaus zurückhaltend. Wir finden
sie nämlich nur dreimal sicher in einem zweiten Glykoneus Py
6, 3. Nem. 6 str. 3 (4). Isth. 7, 4, nicht sicher in einer trochäi-
schen oder iambischen Reihe, s. S. 604, 608, 621.

Bei synartetischer Verbindung zweier Reihen ist der zwischen
beiden in der Mitte stehende schwache Takttheil, einerlei ob er
in einer Kürze, Länge oder Doppelkürze besteht, bei dem Vers-
anlaut mit der Arsis zur vorausgehenden, bei anakrusischem Vers-
anlaute zur nachfolgenden Reihe desselben Verses zu rechnen.
Also z. B. Nem. 3 ep. 2 ist abzutheilen:

⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ | ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑ –́,

aber nicht:

⏑ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ –́ –́.

ferner Py. 11 str. 1:

– –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ; ⏑⏑ –́ – –́ –́ –,

aber nicht:

– –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ | –́ ⏑ –́ –́ –́.

Die letztere Abtheilungsmanier würde gerechtfertigt sein, wenn
man in allen Versen der logaödischen oder gemischten Strophen
die anlautende Anakrusis als absolut für sich bestehend von
dem folgenden Takte absondern wollte. Da aber die alten Me-
triker bei den logaödischen und gemischten Metren gerade so wie
bei den ungemischten Versen des ersten und zweiten metrischen
Genos ein anakrusisches und nicht-anakrusisches Eidos von ein-
ander sondern, so müssen auch wir diese Scheidung beibehalten.

Böckh macht die richtige Bemerkung, dass eine Reihe nicht
mit dem schwachen Takttheile schliessen kann, wenn die darauf
folgende mit einem schwachen Takttheile beginnt, aber er wird

bisweilen zu einer unrichtigen Anwendung dieses Satzes verleitet. Es kommt nämlich öfters vor, dass Pindar eine katalektisch gebildete anakrusische Reihe mit einer ebenfalls anakrusischen Reihe vereinigt, z. B. Py. 8 str. 6:

⏓ — ⏑ — ⏑⏑ — — | ⏓ — ⏑ — ⏑ —.

Böckh hält die schliessende Silbe einer katalektisch gebildeten anakrusischen Reihe für einen schwachen Takttheil, also auch die Schlusssilbe der ersten Reihe, und theilt diese daher, um der Aufeinanderfolge zweier schwachen Takttheile zu entgehen, der folgenden Reihe zu:

⏓ — ⏑ — ⏑⏑ — | — ⏓ — ⏑ — ⏑ —.

Diese Abtheilung verwirrt nicht bloss im einzelnen Falle die eurhythmische Gliederung der Periode, sondern ist auch an und für sich unmotivirt, denn die auslautende Länge einer katalektisch gebildeten anakrusischen Reihe ist nicht schwacher, sondern starker Takt. Die Ueberlieferung Hephästions p. 56, nach welcher zwei iambische ἑφθημιμερῆ zu einem δικατάληκτον:

⏓ — ⏑ — ⏑ — — | ⏓ — ⏑ — ⏑ — —

sich vereinigen, ist richtig.

Es kommen bei Pindar als erstes Versglied auch folgende Reihen vor:

a. — — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ | —́ ⏑⏑ —́ —́ ⏑ —́ Nem. 3 str. 1.
b. ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ | —́ ⏑ —́ ⏑ —́ —́ Nem. 3 str. 8.
c. — ⏓ — ⏑⏑ — ⏑ | —́ ⏓ —́ ⏑⏑ —́ —́ Nem. 2, 3.

Die anlautenden Reihen der beiden ersten Verse (*a. b.*) sind, wie aus der eurhythmischen Composition der Strophe hervorgeht, von tetrapodischem Megethos, der metrischen Form nach gemischte Parömiaci, also katalektische Dimeter. Wäre ihre schliessende Silbe eine Länge, so würde dies der nämliche Fall sein wie der vorausgehende. Aber nun steht eine Kürze da, die nach Aristoxenus' strenger Forderung die Hälfte der vorausgehenden Länge sein soll. Beide Silben zusammen müssen den Umfang von zwei vollen dreizeitigen Takten, mithin ein sechszeitiges Megethos haben, auf die Länge werden hiernach vier, auf die Kürze zwei χρόνοι πρῶτοι kommen und die vierzeitige Länge wird zwei rhythmische Accente, den einen auf ihrem ersten, den andern auf ihrem vierten Chronos protos enthalten. Dasselbe ist auch für den analogen Vers *c* (mit mangelnder Anakrusis) anzunehmen.

Aus- und inlautende Thesis in der Verbindung zweier Ver
Hyperkatalektische Metra. Metra akephala.

Wie im Inlaute des Verses bei der Vereinigung der Rei
niemals zwei leichte Takttheile unmittelbar zusammentre
können, ebenso wenig ist dies bei der Aufeinanderfolge zw
Verse innerhalb des Canticums möglich: es kann der eine V
nicht mit dem schwachen Takttheile auslauten, wenn der
mittelbar darauffolgende Takt des nächsten Verses wieder
mit einem schwachen Takttheile beginnt. Nicht ohne Abs
habe ich eben das „unmittelbare" Folgen oder Zusamm
treffen betont; es kommt nämlich oft genug vor, dass der näch
Vers, welcher auf einen mit dem schwachen Takttheile schliess
den Vers folgt, mit dem schwachen Takttheile beginnt, a
dieser Vers ist, wenn auch der nächstfolgende, doch nicht
unmittelbar folgende, denn es findet zwischen den beiden Ver
jedesmal eine Pause statt, in welcher die Singenden schwei
und nur die begleitende Instrumentalmusik weiter erklingt. I
besondere kommen hier diejenigen anakrusischen Verse in I
tracht, welche in der metrischen Tradition mit gutem Rec
den Namen hyperkatalektisch d. h. „noch über das legiti
Ende hinausgehend" führen. Bei einem hyperkatalektischen Ve
braucht bloss dann keine Pause stattzufinden, wenn der i
vorausgehende Vers mit einem starken Takttheile schliesst o
der ihm folgende mit einem starken Takttheile beginnt, z.
Nem. 6 ep. 6—9:

6. ⏖ ⏗ ⏑ ⏗
7. ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ —
8. ⏑́ ⏑ ⏗ ⏑⏑ ´ ⏑ ⏗
9. — ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏑ —

v. 7 überschreitet das legitime Maass der Dipodie um ei
einzeitigen schwachen Takttheil, die überschüssige Thesis a
findet dadurch einen errhythmischen Platz, dass sie als St
vertreterin der dem folgenden Verse 8 fehlenden Anakrusis fung
Anders ist dies aber z. B. in Py. 6, 6. 7. 8:

6. ⏖́ ⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑ ⏗ — ⋮ ⏖́ ⏑ ⏗
7. ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑̄
8. ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏗

Nach Massgabe der übrigen Verse der Strophe, die wie v
und 8 tetrapodische oder dipodische Rei nthalten, wü
es ganz am Orte sein, wenn auch v. 7 eine Dipodie wäre. I

letztere aber ist unmöglich. Denn v. 7 überschreitet den errhythmischen Umfang der iambischen Dipodie um den auslautenden schwachen Takttheil, welcher sich, da auch der folgende v. 8 mit einem schwachen Takttheile beginnt, in keiner Weise als errhythmischer Chronos unterbringen lässt. Sollte also v. 7 die Function einer Dipodie haben, so wäre er kein errhythmisches, sondern ein arrhythmisches Megethos, deshalb ist es nothwendig, dass zwischen v. 7 und 8 eine Pause stattfindet, welche ihn zu einem erforderlichen errhythmischen Megethos macht:

6. ◡́◡ ◡ ◡̲́ ◡◡ ◡̲́ ◡ ◡̲́ ＿ | ◡́◡ ◡ ◡̲́
8. ◡ ◡̲́ ◡ ◡̲́ ◡◡ ◡̲́   ◡̲́

Eine kürzere als die fünfzeitige Pause könnte hier nur die zweizeitige sein, die den Vers zur Tripodie machen würde:

◡ ◡̲́ ◡ ◡̲́ ◡ Λ́

aber die Tripodie würde sich nicht mit der Nachbarschaft der Tetrapodieen und Dipodieen vertragen, und so muss die Pause ein χρόνος κενὸς πεντάχρονος gewesen sein*). So lange schweigen die Sänger und können hier ausruhen, die Instrumentalbegleitung aber füllt die Pause aus, entweder so, dass die von ihr hinzugefügten Töne eine eigene dipodische Reihe bilden oder die vorausgehenden Töne des Gesanges zur tetrapodischen Reihe completiren.

Man mag es anstellen, wie man will: sowie man den Forderungen des Rhythmus überhaupt und dem von Aristoxenus angegebenen Reihenmasse insbesondere Rechnung tragen will, kann man sich den durch die Hyperkatalexis, resp. durch das Zusammentreffen eines aus- und anlautenden schwachen Takttheils nöthig werdenden Pausen nicht entziehen. In keinem anderen Metrum aber werden diese Pausen von so grosser Bedeutung wie für die logaödischen Cantica Pindars. In denselben kann nicht bloss eine Messung nach Tetrapodieen, Dipodieen, Hexapodieen, sondern auch nach Tripodieen und Pentapodieen stattfinden: wir würden hier in der Bestimmung der Reihen und mithin der rhythmischen Composition fast überall fehl gehen, wenn wir

---

*) Ich halte die Annahme einer fünfzeitigen Pause nicht für wahrscheinlich, habe aber diese Ansicht Westphals nicht tilgen mögen, da sie eine Consequenz seiner Grundansicht von der Eurhythmie der logaödischen Strophen Pindars ist. Uebrigens ist die Zahl der Fälle einer fünfzeitigen Pause sehr gering.

jeder Reihe nur so viel Takte zuschreiben würden als in
durch das metrische Schema ausgedrückt sind. Bei dieser
sicherheit ist uns die in den logaödischen Strophen Pind
vorkommende Hyperkatalexis, resp. die Aufeinanderfolge ei
aus- und anlautenden schwachen Takttheils ein wichtiges Kr
rium für das Erkennen der Reihen, welche Pindar zu eurhy
mischen Perioden vereinigt hat; an dieser Stelle habe ich n
die Bedeutung jener Erscheinung für die Beurtheilung der brac
katalektischen oder nicht-brachykatalektischen Messung an ein
Beispiele nachzuweisen. Von Py. 11 ep. lauten die drei ers
Verse:

ἑπταπύλοισι Θήβαις	⏊ ⏖ ⏊ ⏑ ⏊ —
χάριν ἀγῶνί τε Κίρρας	⏖ ⏑ ⏊ ⏖ ⏊ —
ἐν τῷ Θρασυδαίος ἔ|μνασεν ἑστίαν	— ′ ⏖ ⏊ ⏑ ⏊ ¦ ′ ⏑ — ⏑ ′

Diese vier Reihen stellen sich uns zunächst als Tripodieen d
Eine Folge von vier Tripodieen ist ein sehr coulanter Rhythm
— es ist derselbe, welcher auch in einem elegischen Distich
enthalten ist, mit welchem letzteren die vorliegende Pindaris
Parthie um so mehr Aehnlichkeit zu haben scheint, als
beiden ersten Tripodieen auf den schwachen, die beiden letz
auf den starken Takttheil auslauten; denn dass hier die Ein
takte dreizeitig, im elegischen Distichon dagegen vierzeitig si
würde die Analogie nicht aufheben. Dennoch ist mit Sicherl
nachzuweisen, dass Pindar hier keine tripodische Composit
gebildet hat. Auf den anlautenden schwachen Takttheil
zweiten Reihe lässt er nämlich wiederum einen mit dem schwac
Takttheile anlautenden Vers folgen. Wie lässt sich da nun
Silbe *ἐν* v. 3, die noch dazu durch Position zu einer rhyth
schen Länge wird, in den tripodischen Rhythmus einzwäng
Mit der Doppellänge *Κίρρας* ist der letzte dreizeitige Takt v
ständig abgeschlossen. Jene Thesis-Silbe *ἐ*, die doch sicher
bei Pindar kein arrhythmisches *μέρος ῥυθμοποιίας* war, k
nur dann eine Stelle innerhalb des Rhythmus einnehmen, w
der ihr vorausgehende Vers *χάριν ἀγῶνί τε Κίρρας* keine T
podie, sondern eine brachykatalektische Tetrapodie bildet:
muss also für:

χάριν ἀγῶνι Κίρρας *ἐν τῷ Θρασυδαίος ἔ*| . . .

entweder folgende Messung stattfinden:

⏖ ⏑ ¦ ⏊ ⏑ ⏊ | ⏊ ″ ¦ ⏊ ⏑⏑ | ⏊ ⏑ . ⏊ . . .

oder die Messung:

⏑́ ⏑⏑ | ⏊́ ⏑ | ⏊́ ⏑ | Λ́ ⏑ | ⏊́ ⏑⏑ | ⏊́ ⏑ | ⏊́ . . .

Noch eine specielle Eigenthümlichkeit der in den logaödischen Oden Pindars vorkommenden Reihen, zu deren Entdeckung der angegebene Gesichtspunkt führt, ist hier anzugeben. Es ist nämlich bisweilen der Fall, dass da, wo eine Hyperkatalexis oder überhaupt ein Zusammentreffen des auslautenden und anlautenden schwachen Takttheiles das Vorkommen einer Pause indicirt, dass an einer solchen Stelle die Pause weder für sich eine eigene Reihe bildet, noch auch zur Ausfüllung der im Schlusse des ersten Verses enthaltenden Reihe dient, sondern vielmehr den Anfang der den zweiten Vers beginnenden Reihe ausmacht. Eine solche Pause im Eingange des Verses, wo der starke Takttheil desselben bloss von der begleitenden Instrumentalmusik ausgefüllt wird, während die Singstimme erst mit dem darauffolgenden schwachen Takttheile anhebt, haben wir bereits bei den Daktylo-Epitriten kennen gelernt und die betreffenden Verse als *μέτρα ἀκέφαλα* bezeichnet*). Dort gaben sich die letzteren bei dem strengen, immer constanten Rhythmus gleichsam von selber zu erkennen, hier in den Logaöden Pindars kann uns bloss die durch Hyperkatalexis u. s. w. bedingte Pause das Vorkommen von *μέτρα ἀκέφαλα* anzeigen. Dahin gehören:

Ol. 9 ep. 3: Λ́ ⏑⏑ ⏊́ ⏑⏑ ⏊́ ⏑́
Ol. 13 st. 1: Λ́ ⏑⏑ ⏊́ ⏑⏑ ⏊́ ⏊́
Py. 6 st. 4: Λ́ ⏑⏑ ⏊́ ⏊́ ⏑ ⏊́ ⏑ ⏊́ ⏑⏑ ⏊́
Py. 6 st. 2: Λ́ ⏑ ⏊́ ⏑ ⏊́ ⏖ ⏊́
Py. 7 st. 6: Λ́ — ⏊́ ⏑⏑ ⏊́ ⏑ ⏊́
Py. 10 ep. 3: Λ́ — ⏊́ ⏑ ⏊́ ⏖ ⏊́ ⏊́ ⏑⏑ ⏊́ ⏊́ ⏑ ⏑́

Man wird nicht unbemerkt lassen, dass die anlautende Pause vornehmlich vor den mit Doppelkürze beginnenden Versen vorkommt; eben dasselbe ist auch in den daktylo-epitritischen Strophen der Fall.

Die beiden eurhythmischen Compositionsformen der logaödischen Strophen Pindars.

Keine einzige der logaödischen Strophen Pindars besteht aus Reihen von gleichem Megethos, wie dies, um von einfacheren

---

*) S. Anmerkung S. 637 und Westphal 2. Aufl. S. 639 ff.

Bildungsformen abzusehen, in den längeren glykoneischen Stropl Anakreons und oft auch der Tragiker der Fall ist. Vielm sind bei Pindar überall Reihen von verschiedener Grösse in ei und derselben logaödischen Strophe oder Epode vereint, jed so, dass zwar nicht nach dem sprachlichen Schema, aber n der rhythmischen Messung die Reihen von tetrapodischem Me thos vor allen übrigen vorwalten. Es sind bei ihm zwei v schiedene Arten der Strophen-Composition zu unterscheiden.

Die erste und häufigste Art der eurhythmisch Compositionsformen ist in den logaödischen Epinikien P dars die nämliche wie in den meisten ἐξ ὁμοίων gebildet Hypermetra, nämlich die Verbindung der tetrapodisch Reihen mit einzelnen dipodischen. Von seinen 19 logaö schen Oden hat Pindar ganz und gar in dieser Manier acht Od d. h. sowohl die Strophen wie die Epoden componirt, nämli Ol. 11, Ol. 13 (deren Epoden dem daktylo-epitritischen Metr folgen), die monostrophische Py. 6, Py. 8, Py. 11, die mo strophische Nem. 4, Nem. 6 und die monostrophische Isth. welche zusammen 12 verschiedene logaödische συστήματα (σ oder ἐπῳδ.) enthalten. Ausserdem hat Pindar diese Compositio manier noch in sechs Oden entweder für die Epoden oder die Strophen und Antistrophen angewandt, nämlich für die Epod von Ol. 4 und Ol. 9, für die Strophen und Antistrophen v Py. 5, Py. 7, Nem. 3 und Nem. 7. Die logaödischen Stroph haben dreizeitige Einzeltakte, die hexapodische Reihe ist h also eine legitime 18-zeitige und so kann es denn vorkomm dass in den logaödischen Strophen der hier in Rede stehend Compositionsart die Dipodie sich mit der benachbarten Tet podie zur hexapodischen Reihe verbindet*). Wir können au sagen: der Rhythmus dieser logaödischen Strophen ist dur gängig der dipodische oder unser $\frac{6}{8}$-Takt; gewöhnlich werd durch die Melodie (denn es hängt dies schliesslich von der M lodie ab) zwei dipodische $\frac{6}{8}$-Takte zu einer Tetrapodie ($\frac{12}{8}$-Ta

*) Westphal nahm in der zweiten Auflage an, dass die dakt epitritischen Strophen durchgängig dipodische, bez. tetrapodische Mess hätten, dass mithin auch ihre Eurhythmie einfacher sei als die der loga schen Strophen. Ich habe mich gegen diese Messung S. 428 erklärt sehe in der kunstvollen Eurhythmie der daktylo-epitritischen Strophen Merkmal des archaischen Kunststiles wie in den symmetrischen Perio des ältesten Redestiles S. 437.

zusammengefasst; bisweilen ist die Dipodie ein selbstständiges melodisches Glied, bisweilen schliessen sich drei Dipodieen zu einer melodischen Einheit, zur Hexapodie, zusammen. Manchmal gibt uns die metrische Form (z. B. eine in ihrer Umgebung bedeutungsvoll hervortretende Katalexis) das Kriterium, ob die Dipodie von der benachbarten Tetrapodie als selbstständige Reihe zu trennen ist, oder ob sich beide Elemente zur Hexapodie vereinigen, aber in gar vielen Fällen werden wir dies unbestimmt lassen müssen, — es ist dies eine Frage, deren Beantwortung für uns, die wir nicht mehr im Besitze der antiken Melodieen sind, schwerlich von Wichtigkeit sein kann.

Die zweite Art der Compositionsform besteht darin, dass sich innerhalb der logaödischen Strophe oder Epode mit einem in der eben beschriebenen Compositionsart gehaltenen Abschnitte ein zweiter tripodisch oder pentapodisch gegliederter Abschnitt verbindet. Es ist dieselbe Weise, welche uns aus dem kleinen Liede des Mesomedes an die Muse bekannt ist: der erste Abschnitt desselben besteht aus vier tetrapodischen Reihen, zu zwei tetrametrischen Perioden gegliedert, der zweite Abschnitt aus vier tripodischen Reihen, welche zu zwei hexametrischen Perioden gegliedert sind; darauf folgt endlich als kurzes Epodikon eine einzige Tetrapodie. Um nichts complicirter in ihrer Eurhythmie sind die hier in Rede stehenden logaödischen Strophen, ja sie sind in zweierlei Beziehungen noch einfacher zu nennen. Die Mesomedische Composition besteht nämlich aus drei Theilen, denn auch die schliessende Tetrapodie macht den vorausgehenden Tripodieen gegenüber wiederum einen wenn auch noch so kleinen Bestandtheil aus, der in der Wiederkehr des im ersten Theile enthaltenen Rhythmus besteht. Eine solche Trichotomie ist bei Pindar selten, sie kommt bloss dreimal vor, nämlich in Ol. 4 str. und Nem. 7 ep., welche beide sowohl in dem geringen Umfange der Clausel wie auch in der Wiederkehr zum Rhythmus des ersten Haupttheiles ein genaues Analogon des Liedes auf die Muse zu nennen sind, und ferner in Ol. 14, wo zwei Pentapodieen zwischen zwei tetrapodisch-dipodisch gegliederten Abschnitten in der Mitte stehen; alle übrigen hierher gehörigen Strophen Pindars sind nicht trichotomisch, sondern dichotomisch angeordnet, d. h. sie bestehen bloss aus zwei Theilen, der eine im tetrapodisch-dipodischen, der andere im tripodischen oder

auch pentapodischen Rhythmus. Sodann ist die Mesomedis Composition besonders auch noch darin complicirter als die Pi darische, weil dort im tripodischen Theile der Einzeltakt e anderer wird als in den beiden dipodischen: das eine Mal ist nämlich ein dreizeitiger, das andere Mal ein vierzeitiger. V einem solchen Wechsel des Einzeltaktes lässt sich bei dem der Pindarischen Strophe bestehenden Wechsel zwischen eine tetrapodisch-dipodischen und tripodisch-pentapodischen Thei auch nicht die leiseste Spur entdecken, vielmehr ist in beid Theilen der Einzeltakt unveränderlich, der *κοὺς τρίσημος* od $\frac{3}{8}$-Takt.

Doch trotz der Gleichheit des Einzeltaktes bringt der Wechs des tetrapodisch-dipodischen und des tripodischen (pentapodische Abschnittes eine für unser Gefühl sehr empfindliche, aber keine wegs ungefällige rhythmische *μεταβολὴ* hervor. So lange si Pindar, um die oben angewandte moderne Taktbenennung hi wieder aufzunehmen, für eine Strophe im $\frac{6}{8}$-Takte hält un hierbei keineswegs immer zwei $\frac{6}{8}$-Takte zur tetrapodischen Reih sondern bisweilen auch drei $\frac{6}{8}$-Takte zur hexapodischen Reih zusammenfasst und gar nicht selten einen einzigen $\frac{6}{8}$-Takt al selbstständige dipodische Reihe behandelt, so lange empfind das Ohr trotz der Ungleichheit dieser Reihen keinen eigentliche rhythmischen Wechsel, denn überall liegt die dipodische Glied rung d. i. der $\frac{6}{8}$-Takt, zu Grunde. Aber ganz anders ist e wenn Pindar in einer Ode stellenweise diese rhythmische Gli derung verlässt und sich den tripodischen oder pentapodische Reihen zuwendet. Hier lassen sich nicht mehr je zwei aufei anderfolgende Einzeltakte zu rhythmischen Abschnitten (de $\frac{6}{8}$-Takten) vereinigen. Vielmehr müssen wir bei tripodische Reihen je drei aufeinanderfolgende Einzeltakte zu einem rhyt mischee Ganzen, dem $\frac{9}{8}$-Takte zusammenfassen, und komme gar Pentapodieen hinzu, dann verbindet sich der $\frac{9}{8}$-Takt jedesma wiederum mit einem $\frac{6}{8}$-Takte, denn die Pentapodie zerlegt sic für unser modernes Gefühl gerade so wie für das antike in ei dipodische und tripodische Verbindung (einen $\frac{6}{8}$- und $\frac{9}{8}$-Takt Und eben darin liegt der für unser Ohr immerhin befremdlich Eindruck des rhythmischen Wechsels, dass bei den tetrapodische dipodischen, hexapodischen Reihen zunächst zwei Takte sich z einem grösseren Ganzen verbinden, also eine gerade Zahl, wä rend bei Tripodieen die ungerade Dreizahl, bei Pentapodie

abwechselnd die gerade Zweizahl und die ungerade Dreizahl in unser Ohr fällt — bei der ersten Compositionsmanier erhält immer jeder zweite, bei der zweiten Compositionsmanier jeder dritte Takt oder abwechselnd jeder dritte und zweite einen deutlich fühlbaren Ictus —, ohne dass uns aber diese für die verschiedenen Parthieen der Composition inne gehaltene Verschiedenheit der rhythmischen Accentuation unangenehm berührt und die Empfindung rhythmischer Unordnung verursacht.

Während sich, wie oben gesagt, acht Pindarische Epinikien durchgängig innerhalb des $\frac{6}{8}$-Taktes halten, besitzen wir fünf, welche in jedem Systeme (d. h. sowohl in der Strophe und Antistrophe wie in der Epode) einen Wechsel eintreten lassen, dergestalt, dass der eine Theil des Systems aus $\frac{6}{8}$-Takten besteht, der andere aus $\frac{9}{8}$-Takten oder aus der Verbindung von $\frac{6}{8}$- und $\frac{9}{8}$-Takten. Diese Epinikien sind folgende: Ol. 1, Ol. 14 (monostrophische), Py. 2, Py. 10, Isth. 6. Dazu kommen noch Ol. 4 und Ol. 9, wo die Strophen und Antistrophen in wechselnde Theile zerfallen, während sich die Epoden ganz und gar im $\frac{6}{8}$-Takte bewegen, und ferner Py. 5, Py. 7, Nem. 3, Nem. 7, wo umgekehrt die Strophe und Antistrophe gleichförmig im $\frac{6}{8}$-Takte componirt sind, während in der Epode der Wechsel stattfindet. Im Ganzen also findet von den 33 logaödischen Systemen (Strophen und Epoden), die wir in den Pindarischen Epinikien besitzen, in 15 Systemen der Wechsel zwischen $\frac{6}{8}$ und $\frac{9}{8}$ statt, wogegen in 18 Systemen der $\frac{6}{8}$-Takt constant bleibt.

Der tripodische Rhythmus oder der $\frac{9}{8}$-Takt bildet den Anfang in Ol. 9 str. (10 Tripodieen), Py. 5 ep. (7 Tripodieen), Py. 7 ep. (6 Tripodieen), Isth. 6 ep. (5 Tripodieen); er bildet den zweiten Theil in Ol. 1 ep. (12 Tripodieen), Ol. 4 str. (5 Tripodieen), Nem. 3 ep. (5 Tripodieen), Nem. 7 ep. (4 Tripodieen), Py. 2 str. (3 Tripodieen). Schon oben ist bemerkt, dass in Ol. 4 str. und Nem. 7 ep. nach dem zweiten tripodischen Theil der anfängliche $\frac{6}{8}$-Takt noch einmal als Schlusstheil zurückkehrt. — Es bleiben noch diejenigen Systeme übrig, in deren metabolischen Theilen (wir gebrauchen diese Namen im Sinne der Alten) pentapodische Reihen enthalten sind. Die letzteren finden sich am Anfange von Isth. 6 str. und am Ende von Ol. 1 str., Py. 10 str., Py. 10 ep., Py. 2 ep., sowie endlich in Ol. 14, in welcher letzteren zwei pentapodische Reihen in die Mitte zweier im $\frac{6}{8}$-Rhythmus gehaltenen Haupttheile eingeschoben sind. Mit Ausnahme von

Ol. 14 folgen die angewandten Pentapodieen nicht continuir aufeinander, sondern sie sind mit Dipodieen oder Tripodieen bunden, eine Verbindung, die durch die Natur der Pentap bedingt ist, denn die Elemente der Pentapodie sind eben Tripodie und Dipodie. Besonders hervorzuheben ist der zw Theil von Ol. 1 str., wo zwei Pentapodieen mit zwei Hexapodi verbunden sind und zwar in der Weise, dass jedesmal auf Hexapodie eine Pentapodie folgt. Auch dies mag bemerk werth sein, dass der zu einem tripodischen oder pentapodisc Rhythmus hinzukommende zweite Abschnitt des Systems (d. h. Strophe oder Epode) bisweilen aus lauter Tetrapodieen best nämlich Ol. 1 str., Ol. 1 ep., Py. 10 str., Isth. 6 str., währ in solchen Strophen und Epoden, in welchen keine tripodis oder pentapodische Parthie vorkommt, die tetrapodischen Rei stets mit Dipodieen resp. Hexapodieen untermischt sind.

Verbindung der Tripodieen und Pentapodieen zur Periode

Von den sämmtlichen Tripodieen, welche Pindar zu neun tripodischen Parthieen seiner logaödischen Strophen v wendet hat, lässt er bloss drei als selbstständige tripodis Perioden fungiren, welche wir als *τρίμετρα κατὰ μονοποδ* zu bezeichnen haben:

⏖ ⏗ ◡◡ ⏗ ◡ ⏗ Ol. 9 str. 1; Isth. 6 ep. 3.
⏗ ◡ ⏗ ◡◡ ⏗ Py. ep. 7.

Gewöhnlich vereinigt Pindar je zwei tripodische Reihen periodischen Vorder- und Nachsatz zu einen dikolischen Metr welches in seiner rhythmischen Beschaffenheit dem daktylisc Hexameter und Elegeion analog steht und nicht anders als mischtes *ἑξάμετρον κατὰ μονοποδίαν* benannt werden kann.

Die akatalektischen und katalektischen *ἑξάμετρα μικτά* s folgende:

⏗ ◡ ⏗ ◡◡ ⏗ ◡ ⏗ ◡̄ ⏗ ◡◡ ⏗ ◡ Ol. 9 str. 2. 4. 5,
◡◡ ⏗ ◡◡ ⏗ ◡ ⏗ ⏗ ◡ ⏗ ◡ ⏗ Py. 10 str. 6,
◡ ⏗ — ⏖ ◡ ⏗ ◡ ⏗ ◡ ⏗ ◡◡ ⏗ Py. 5 ep. 1,
⏗ ◡ ⏗ ◡◡ ⏗ ◡ ⏗ ◡ ⏗ ◡ ⏗ Isth. 6 ep. 1;

die prokatalektischen und dikatalektischen, die am meisten d Elegeion verwandt sind:

◡ ⏗ — ⏗ ◡ ⏗ ⏗ ◡ ⏗ ◡◡ ⏗ Py. 7 ep. 2,
◡◡ ⏗ ◡ ⏗ ◡◡ ⏗ ⏗ ◡ ⏗ ◡ ⏗ Ol. 1 ep. 5,
⏗ ◡ ⏗ ◡◡ ⏗ ⏗ ◡ ⏗ ◡◡ ⏗ ◡ Nem. 3 ep. 3,

–́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́   ⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑ –   Py. 5 ep. 3. Py. 7 ep. 1,
⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́   Nem. 7 ep. 3. 4;

in folgenden endlich ist inlautende Katalexis mit auslautender Brachykatalexis verbunden:

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́   –́ ⏑⏑ –́ ⏑ Isth. 6 ep. 2,
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ Py. 7 ep. 3,
– –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   –́ ⏑ –́   Ol. 4 str. 6.

Bisweilen aber vereint Pindar drei aufeinanderfolgende Tripodieen zu einer periodischen Einheit, einem trikolischen Hypermetron (gemischtes *ἐννεάμετρον κατὰ μονοποδίαν*). Wenn in der daktylischen Strophe „*Diffugere nives, rede|unt iam gramina campis* ‖ *arboribusque comae*“ das dritte Kolon mit den beiden vorausgehenden *κατὰ συνάφειαν* verbunden wäre, so würde dies das ungemischte Analogon des in Rede stehenden gemischten trikolischen Hypermetrons sein. Es ist anzunehmen, dass gewöhnlich oder wenigstens häufig die erste der drei Tripodieen das *δεξιὸν κῶλον*, die zweite das *μέσον*, die dritte das *ἀριστερὸν* gebildet habe. Der metrischen Form nach enthalten diese Perioden durchgängig eine oder zwei inlautende Katalexen, nur einmal zeigt sich brachykatalektischer Schluss:

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́   Py. 2 str. 8,
⏑́ – –́ ⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑   Ol. 1 ep. 7,
⏑́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́   Py. 5 ep. 2,
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ ⏑ –́   Ol. 4 str. 7,
⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́   Ol. 9 str. 2,
⏑́ – –́ ⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑́   Ol. 1 ep. 4.

Was die metrische Form der einzelnen tripodischen Reihen betrifft, so hat Pindar, wie die vorliegenden Perioden zeigen, sich des ersten und zweiten Pherekrateus, des gemischten ersten und zweiten Prosodiakus, der katalektisch-trochäischen Tripodie und der iambischen Tripodie bedient. Bildet die trochäische den Versanfang, so lässt Pindar den polyschematistischen Iambus statt des ersten Trochäus zu, ebenso wie in der iambischen Tripodie die irrationale Länge nach der ersten Arsis.

Im Unterschiede von der tripodischen bildet die **pentapodische** Reihe bei Pindar gern einen selbstständigen Vers, *πεντάμετρον κατὰ μονοποδίαν* gewöhnlich mit in- und auslautender Katalexis; darunter finden sich auch zwei ungemischte trochäische Pentapodieen mit polyschematistischem Iambus statt des ersten Trochäus

⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ Py. 10 str. 3,
⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ — Ol. 14, 7,
⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ Ol. 14, 6,
⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ Py. 10 ep. 5,
⏑́ — ⏑́⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ Ol. 1 str. 11,
⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́ Ol. 1 str. 9,
⏑́ — ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ Py. 2 ep. 6,
⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ Isth. 6 str. 1
— ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ Py. 10 ep. 5.

Nur ein Mal hat Pindar zwei Pentapodieen zu einer dil schen Periode vereint:

⏑́ — ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ Py. 2 ep. 8

Häufiger aber kommt es vor, dass mit einer Pentapodie Dipodie oder eine Tripodie oder zwei Tripodieen vereint Es ist dies so zu erklären, dass in derselben Periode neben Pentapodie noch das eine oder das andere der beiden Elem aus welchen sie selber zusammengesetzt ist, nämlich das d dische oder tripodische wiederholt wird:

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ Py. 10 ep. 6,
⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ Isth. 6 str. 2,
⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ Λ̄ Λ̄ Isth. 6 str. 3,
⏑́ ... ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ Λ Λ Py. 10 str. 5,
⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ Nem. 3 ep. 5,
⏑́ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ Py 10
⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ Nem 3
⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́ ⏑⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ Ol 1 ep

Verbindung der Tetrapodieen, Dipodieen, Hexapodieen zur Periode.

Die dipodische Reihe bildet in Pindars logaödischen Strophen sechs Mal eine selbstständige Periode, ein Mal hyperkatalektisch, ein Mal katalektisch, in den übrigen Fällen akatalektisch

⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ — Nem. 6 ep. 7,
⏑́ ⏑́ ⏑ Py. 10 ep. 2,
⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ Ol. 11 ep. 7,
⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ Nem. 6 ep. 6. Ol. 11 ep. 9,
⏑ ⏑́ ⏑́ Nem. 6 str. 1.

Die übrigen nur eine einzige Dipodie enthaltenden Verse ihrem Rhythmus nach keine dipodischen Reihen, sondern we durch eine hinzukommende Pause zur Tetrapodie ausge wie aus dem unmittelbar vorausgehenden oder nachfolge

schwachen Takttheile des Nachbarverses hervorgeht. Wir weisen ihnen unten bei den tetrapodischen Versen ihren Platz an.

Die **tetrapodischen** Reihen sind die häufigsten von allen, hinter ihnen stehen nicht bloss die Pentapodieen und Tripodieen, sondern auch die Dipodieen und Hexapodieen sehr zurück. Während Pindar eine dipodische und tripodische Reihe, wie wir gesehen, fast nur ausnahmsweise eine selbstständige Periode bilden lässt, ist bei ihm das aus einer Tetrapodie bestehende Metrum, das *δίμετρον κατὰ διποδίαν*, geradezu das häufigste unter allen Metra und Hypermetra der logaödischen Strophen. Eine Uebersicht über die einzelnen Dimeter ist geeignet, die grosse Formenmannichfaltigkeit darzulegen. Die 64 Pindarischen Dimeter erscheinen nämlich in nicht weniger als 38 verschiedenen Formen, wobei wir von der polyschematistischen Verschiedenheit absehen.

Dimetra hyperkatalekta:

— —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ Nem. 2, 2. Isth. 6 str. 4 (?),
⏑⏑ —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ Isth. 6 ep. 6,
⏑ —́ ⏑ —́ ⏒ —́ ⏑⏑ ⏑⏑́ ⏒ Nem. 3 str. 6,
⏑⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ Ol. 9 ep. 2.

Dimetra akatalekta:

⏑́ — ⏑⏑́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́ — Py. 7 str. 5,
⏑́ — —́ ⏑⏑ —́ ⏑ ⏑⏑́ — Py. 5 ep. 5,
́ ⏑⏑ —́ ⏒ —́ ⏑⏑ — ⏒ Nem. 2, 5,
— —́ ⏑⏑ —́ ⏑⏑ —́ ⏑⏑ —́ Ol. 9 ep. 6,
— —́ ⏑⏑ —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ Ol. 11 ep. 8,
⏑ —́ ⏑ —́ ⏒ —́ ⏑ —́ Ol. 4 ep. 3. Ol. 9 ep. 1. Ol. 14, 11,
— —́ ⏑⏑ —́ —́ ⏑ —́ Ol. 4 str. 8,
⏒ —́ ⏑ ́ —́ ⏑ —́ Ol. 11 str. 5. Py. 5 str. 1,
— —́ ⏑ —́ —́ ⏑⏑ —́ Py. 7 ep. 5.

Dimetra katalektika:

⏑⏑́ ⏑ —́ ⏑⏑ ⏑⏑́ ⏑ —́ Ol. 9 str. 7. Ol. 11 str. 6. Py. 8 str. 3. Py. 9, 2. Nem. 2, 1. Nem. 4, 7. Nem. 6 ep. 8,
—́ ⏑⏑ ⏑⏑́ ⏑ ́ ⏑ —́ Nem. 6 ep. 2,
⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑́ ⏑ ́ ⏑⏑ —́ Ol. 4 ep. 9,
⏑⏑́ — —́ ⏑⏑ ́ ⏑⏑ ́ Ol. 11 ep. 2. Isth. 7, 8. Nem. 6 str. 6,
́ ⏑ ́ ⏑ ́ ⏑ ́ Ol. 1 str. 3. 5,
́ ⏑ ́ ́ ⏑ —́ Py. 5 ep. 8,
— ́ ⏑⏑ —́ ⏑ ́ ́ Ol. 4 ep. 1,
— —́ ⏑ ́ ⏑⏑ ́ ́ Py. 6, 8,
⏑ —́ ⏑ ́ ⏑ —́ ́ Ol. 4 str. 5.

Dimetra brachykatalekta:

_́ ⏑⏑ _́ ⏑ _́ _́ Ol. 4 ep. 2. Py. 10 ep. 1,
⏑⏑́ ⏑̄ _́ ⏑⏑ _́ _́ Ol. 1 str. 4. Py. 10 str. 1. Py. 10 ep. 1,
_́ ⏑⏑ _́ ⏑⏑ _́ ⏑́ Ol. 4 ep. 6,
′ ⏑⏑ _́ _́ ⏑́ Isth. 6 ep. 6,
_ ′ ⏑⏑ _́ ⏑ _́ Ol. 11 ep. 5,
⏑ _́ ⏑̄ ′ ⏑⏑ _́ Ol. 14, 1. Nem. 4, 2. Py. 8 str. 3,
_ _́ ⏑⏑ _́ ⏑⏑ _́ Ol. 4 ep. 7,
⏑̄ ′ ⏑ _́ ⏑ _́ Ol. 4 ep. 10. Ol. 11 ep. 6,
⏑⏑́ ⏑ ⏑⏑́ ⏑ _́ Py. 7 str. 7. Py. 5 str. 4,
⏑́ — _́ ⏑ _́ Py. 5 str. 5,
⏑ _́ ⏑⏑ _́ ⏑̄ Ol. 9 str. 8. Py. 7 str. 4. Py. 9 ep. 6,
⏑̄ ⏑⏑́ ⏑ _́ ⏑ Py. 6, 7. Py. 7 str. 3. Py. 7 str. 8,
′ ⏑ _́ ⏑ Nem. 6 str. 8.

Dimetra akephala:

Λ _ _́ ⏑⏑ ′ ⏑ ′ Py. 7 str. 6,
Λ ⏑ ′ ⏑ _́ ⏑⏑ _́ Py. 6, 2,
Λ ⏑⏑ _́ ⏑⏑ ′ _́ Ol. 9 ep. 3. Ol. 13 str. 1.

Fast eben so zahlreich wie die Dimetra sind die Trimet und Tetrametra *κατὰ διποδίαν*, d. h. diejenigen Verse, wel eine Hexapodie, bez. eine Tetrapodie und Dipodie, und z Tetrapodieen bez. eine Tetrapodie und zwei Dipodieen enthalt In den logaödischen Strophen Pindars stehen nämlich den ol aufgezählten 64 Dimetern 61 Trimeter und 62 Tetrameter genannten Art zur Seite. Sie im einzelnen aufzuführen ist üb flüssig, da die metrische Form der in ihnen enthaltenen Tet podieen dieselbe ist, wie in den selbstständigen tetrapodisc Versen.

Ueber das Megethos des Tetrametrons ist aber Pindar sel hinausgegangen. Zwölf Mal hat er Hypermetra aus zwei Te podieen und einer Dipodie (5 Doppeltakten) gebildet: Ol. 4 Ol. 9 ep., Ol. 14, Py. 5 ep., Py. 11 str., Nem. 3 ep., Nem. 7 Isth. 7. — Ferner treffen wir sieben Hypermetra aus drei Te podieen (6 Doppeltakten): Ol. 1 str., Ol. 1 ep., Ol. 4 str., Ol. str., Py. 2 ep., Nem. 2, — zwei Hypermetra aus je drei Te podieen und einer Dipodie (7 Doppeltakten): Py. 2 ep., Nem. 7 — zwei Hypermetra aus vier Tetrapodieen (8 Doppeltakt Py. 2 ep., Isth. 6 str., — ein Hypermetron aus sechs Te podieen und einer Dipodie (13 Doppeltakten): Isth. 7. Hypermetron von 13 Doppeltakten kommt in den daktylo-epit

schen Strophen Pindars nicht vor, die Hypermetra von 7 und 8 Doppeltakten sind auch dort fast eben so selten. Aber die Hypermetra aus 5 und 6 Doppeltakten sind in den daktylo-epitritischen Strophen häufige und geläufige Bildungen, so dass diese in der That vor den logaödischen Strophen Pindars ein grösseres Megethos der Perioden voraushaben.

Wir geben im Folgenden die eurhythmische Analyse einiger Strophen*).

Ol. 1 str.

Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ

I. Tetrapodisch.

⏑́ — —́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ | —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́ ⏓́
⏑́⏑ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ Λ́ | —́ ⏑⏑ —́ ⏑⏑ —́ ⏑⏑ —́ ⏓
—́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ —́
—́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́ ⏓́
—́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ ⏓́
—́ ⏑ —́ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ —́ ⏑ | —́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑⏑ —́ | —́ ⏑ —́ ⏑ —́ Λ́
—́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ | —́ ⏑⏑ —́ —́ ⏑ ⏓́

II. Hexapodisch und pentapodisch.

⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ ⏓́
⏑́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ ⏑́⏑ ⏑ —́
⏑́ — —́ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑́⏑ ⏑ ⏓́
⏑́ — ⏑́⏑ ⏑ —́ ⏑ —́ ⏑ —́

Die ersten sieben Verse enthalten tetrapodische Reihen oder Dimetra ($\frac{12}{8}$-Takte), die scheinbaren tripodischen Reihen, welche darunter vorkommen, sind brachykatalektische Tetrapodieen. — Mit dem sechsten Verse tritt ein rhythmischer Wechsel ein: Hexapodieen und Pentapodieen folgen distichisch auf einander. Man könnte denken, dass die Pentapodieen (letzter und drittletzter Vers) ebenfalls hexapodisches Maass hätten (der drittletzte eine probrachykatalektische Hexapodie

⏑́ ⏑⏑ —́ ⏑ —́ Λ́ ⏑́⏑ ⏑ —́

und der letzte eine brachykatalektische), aber auch die sich an das Silbenschema genau anschliessende pentapodische Messung

*) Nach dem mir vorliegendem Redactionsexemplar beabsichtigte Westphal nicht in der dritten Auflage die eurhythmische Analyse sämmtlicher logaödischer Oden wieder abdrucken zu lassen, ohne aber dieselbe für unrichtig zu halten.

und der dadurch bedingte Wechsel von hexapodischen und penta|
dischen Reihen giebt einen fasslichen und wenn auch keinen häu
vorkommenden, doch durchaus nicht befremdlichen Rhythmus.

Ol. 1 ep.

Συρακόσιον ἱπποχάρμαν βασιλῆα. λάμπει δέ Ϝοι κλέος.

I. Tetrapodisch.

⏑́ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ ´ | ´ ⏑⏑́ ´ ⏑ ´ Λ́ | ´ ⏑ –́ ⏑ ´ Λ́
⏑́ ´ ⏑⏑ ´ Λ́ | ´ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ´ ⏑ ´
´ ⏑ ´ ⏑ ⌴́́ ⏑ | ´ ⏑⏑ ´ ´ ⏑ ´

II. Tripodisch.

´ ´ ⏑ ´ | –́ ⏑⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ | –́ ⏑⏑ ´ ⏑ Λ́
5 ⏑⏑ ´ ⏑ ´ ⏑⏑ ´ | ´ ⏑ ´ ⏑ ´
–́ ⏑⏑ ´ ⏑ ´ | ´ ⏑ ´ ⏑ ´ | ⏑́⏑ ⏑ ´ ⏑⏑ ´ ´ –
⏑́ – ´ ⏑ ´ | ´ ⏑⏑ –́ ⏑ ´ | ´ ⏑⏑ ´ ⏑ ´ ⏑

Es ist nicht möglich, dass die in den drei ersten Vers
unter Tetrapodieen eingemischten scheinbaren Tripodieen au
dem Megethos nach tripodische Reihen sein können, denn m
mag sich hier eine Melodie denken, welche man will, es wür
sich hier bei dem bunten Durcheinander tetrapodischer und t
podischer Reihen kein nur irgendwie ungezwungener Rhythmu
ergeben. Daher haben jene scheinbar tripodischen Reihen e
tetrapodisches Maass, durch eine am Ende hinzukommende Pau
oder Dehnung, welche letztere den schliessenden Trochäus d
ersten Reihen von v. 3 zu einem sechszeitigen macht. — Von v.
an finden sich lauter tripodische Reihen wie im heroischen Ver
und im Elegeion. Das schliessende Adonion in v. 4 zeigt sic
schon äusserlich als eine brachykatalektische Tripodie, denn d
folgende Vers beginnt mit einer doppelten Anakrusis. Dasselt
Megethos muss auch der schliessende Creticus in v. 6 haben.

In ihrer rhythmischen Metabole hat diese Epode die grösst
Aehnlichkeit mit dem Mesomedischen Liede an die Muse, doc
ist der Rhythmus insofern noch ein einfacherer als dort, we
auch die letzte Reihe der Epode den vorausgehenden analo
eine tripodische ist. Oder muss für dieselbe ein tetrapodisch
Megethos statuirt werden? Wenn dies auch nicht der Fall is
so macht es doch die durch das ganze Epinikion beobachtete Weis
hinter jeder Epode eine volle Interpunction eintreten zu lasse

; zur Gewissheit, dass hier eine Pause für die Singenden ein-
alten wurde, welche die Begleitung wahrscheinlich bis zum
gethos einer vollständigen dipodischen Reihe ausfüllte.

Ol. 4 str.

Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βροντᾶς ἀκαμαντόποδος Ζεῦ· τέαι γὰρ ὧραι.

I. Tetrapodisch mit dipodischen Pausen.

ᴗᴗ ⏗ ᴗ ⏗ ᴗᴗ ⏗ Λ | ⏗ ᴗᴗ ⏗ ᴗᴗ ⏗ Λ | ⏗ ᴗ ⏗ ᴗ ⏗ ᴗ

ᴗᴗ ⏗ ᴗᴗ ⏗ ⏗ ᴗᴗ ⏗ | ⏗ ᴗ ⏗ ᴗᴗ ⏗ ᴗ ⏗ ᴗ | Λ Λ

— ⏗ ᴗᴗ ⏗ ⏗ ᴗᴗ ⏗ — | Λ Λ

— ⏗ ᴗᴗ ⏗ — ⏗ ᴗ ⏗ | ᴗ ⏗ ᴗ ⏗ ᴗᴗ ⏗ Λ

5 ᴗ ⏗ ᴗ ⏗ ᴗ ⏗ ᴗ

II. Tripodisch.

— ⏗ ᴗ ⏗ ᴗᴗ ⏗ | ⏗ ᴗ ⏗ Λ

⏗ ᴗ ⏗ ᴗᴗ ⏗ | ᴗᴗ ᴗ ⏗ ᴗᴗ ⏗ — | ⏗ ᴗ ⏗ ᴗ ⏗

III. Tetrapodisch mit dipodischer Pause.

— ⏗ ᴗᴗ ⏗ ⏗ ᴗ ⏗

ᴗᴗ ⏗ ᴗ ⏗ ᴗ ⏗ ᴗ ⏗ ᴗ | Λ Λ

Das Zusammentreffen einer Hyperkatalexis mit folgendem ana-
ısischen Verse (v. 2. 3. 9) ist das sichere Zeichen einer hier statt-
denden Pause des Gesanges von mindestens anderthalb Takten,
lche die Instrumentalbegleitung wahrscheinlich als selbstän-
e dipodische Reihe behandelte, demnach ist der erste Ab-
nitt der Strophe v. 1—5 eine Composition aus tetrapodischen
ihen mit zweimaliger dipodischer Reihe der Begleitung. —
v. 6 und 7 bewegt sich die Composition in tripodischen
ihen, wovon die zweite brachykatalektisch. Mit v. 8 kehrt der
rapodische (bez. tetrapodisch-dipodische) Rhythmus des ersten
eiles zurück.

Ol. 4 ep.

ἅπερ Κλυμένοιο παῖδα.

Tetrapodisch mit eingeschalteter Dipodie.

— ⏗ ᴗᴗ ⏗ ᴗ ⏗ ᴗ

⏗ ᴗᴗ ⏗ ᴗᴗ ⏗ ⏗

ᴗ ⏗ ᴗ ⏗ ᴗ ⏗ ᴗ ⏗

— ⏗ ᴗᴗ ⏗ ᴗᴗ ⏗ Λ | ⏗ ᴗ ⏗

5 ∪ ⏊ ∪ ⏑́ ∪∪ ´ Λ́ | ´ ∪ ´ ∪ ∪́∪ ∪ ⏊

´ ∪∪ ⏊ ∪∪ ⏊ ∪ Λ́

⏊ ∪∪ ´ ∪∪ ⏊ Λ́

∪ ⏊ ∪ ´ ∪ ´ ∪ ´ ∪ — ∪∪ ´ Λ́

∪́∪ ∪ ∪́∪ ∪ ´ ∪∪ ⏊

10 ∪ ´ ∪ ⏊ ∪ ´ Λ́

Die ganze Epode bewegt sich in tetrapodischen Reihen einer eingemischten Dipodie (v. 4); v. 6 für einen tripodis Rhythmus zu nehmen, ist unmöglich, weil auf die schliess Silbe ein mit der Anakrusis beginnender Vers folgt.

Ol. 9 str.

Τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος.

I. Tripodisch.

∪∪ ´ ∪∪ ´ ∪ ´

∪ ´ ∪∪ ´ ∪ ´ | ´ ∪ ´ ∪∪ ⏊ | ∪ ´ ∪ ´ ´

⏊ ∪ ´ ∪∪ ´ ∪ | ⏊ ∪ ´ ∪∪ ´ ∪

⏊ — ⏊ ∪∪ ´ ∪ | ⏊ — ⏊ ∪∪ ⏊ ∪

5 ´ ∪ ´ ∪∪ ´ ∪ | ´ ∪ ´ ∪∪ ´ ∪

II. Tetrapodisch mit Dipodieen.

∪́∪ ∪ ´ ∪ ´ ∪∪ ⏊ — | ´ ∪∪ ´ ∪

´ ∪ ´ ∪∪ ´ ∪ ´

∪ ⏊ ∪∪ ´ ∪ Λ́ Λ́

∪ ´ ∪∪ ´ ∪ ⏊ Λ́ ´ ∪ ´

10 — ´ ∪∪ ⏊ ⏊ ∪ ⏊ | ∪ ´ ∪∪ ´ ∪ Λ́ Λ́

Die erste Hälfte v. 1–5 ist tripodisch gegliedert (3/8-Takt), zweite Hälfte v. 6—10 tetrapodisch mit eingemischten I dieen. Hinter dem hyperkatalektischen Schlussverse ist, der darauf folgende Anfangsvers der Antistrophe mit einer krusis beginnt, für den Gesang eine Pause von andert Takten zu statuiren, ganz analog auch am Ende von v. 8. Metrum nach ist v. 7 und 8 zusammengenommen genau iden mit v. 6, der deshalb auch dem Rhythmus nach aus zwei Re bestehen muss. Möglich, dass auch am Ende von 6 und 9 selbe Pause wie am Ende von 8 und 10, obwohl dies die Eurl mie nicht erfordert.

§ 53.

Logaödische Strophen der Dramatiker.

I. Die Logaöden der Komiker.

Obwohl die Komödie erheblich später als die Tragödie zu Blüthe gelangt ist, so lassen wir doch die Logaöden der iker denen der Tragiker vorausgehen, weil sie meist einre Formen enthalten und sich an die Logaöden der subren Lyriker, namentlich des Anakreon, anlehnen. Die Komiker ı sich die Logaöden der subjektiven Lyriker ebenso zu eigen cht wie die Metren des Archilochus und die hyporchemachen Päonen der chorischen Lyrik, wenngleich sie die letzdurch die fast regelmässige Auflösung der zweiten Länge modificirten. Diese Anlehnung an die subjektive Lyrik schon von Seiten der Vorgänger und älteren Zeitgenossen Aristophanes stattgefunden, der selbst, soweit wir urtheilen en, wesentliche Neuerungen in der Composition der Logaöden gemacht, ja selbst die Zahl der Formen, die er aus der ktiven Lyrik von seinen Vorgängern überkommen hatte, ränkt hat. Wenngleich die Logaöden der Tragiker auf die iker nicht ohne Einfluss geblieben sind, wie sich unten n wird, so behält doch Aristophanes bis auf wenige beabgte Fälle die grösste Einfachheit der Formbildung bei, aber zugleich eine ausserordentliche Sorgfalt in der Wahl inzelnen logaödischen Metren nach Ton und Gedankeninhalt; ıt ihnen in keiner Komödie den unbestrittenen Principat räumt wie Sophokles und Euripides in den meisten Stücken, m häufigsten in den Wolken zugelassen. Sie stehen nur ıberechtigt den übrigen Stilarten, aber eine jede Komödie ılt ein- oder mehreremals, öfters in einer grossen Anzahl Versen eine logaödische Parthie. Wir unterscheiden folgende ›ositionsweisen, auf die wir nur insoweit eingehen, als sie schon unter den Logaöden der subjektiven Lyrik oben beelt sind:

1. Stichische Formen: Priapeen, Kratineen und Eupon, die hauptsächlich dem monodischen Vortrage und der base dienen. Ueber die Priapeen siehe oben S. 571. Der Priapeus war bei den Komikern häufig, die nach der zweiten auch eine lange Thesis gebrauchen wie in den 16 Versen l. Kolak. fr. 1 aus einer Parabase, wahrscheinlich einem hema, Aristoph. Amphiar. fr. 18 gleichfalls aus einer Para-

Ol. 14 folgen die angewandten Pentapodieen nicht continuirl
aufeinander, sondern sie sind mit Dipodieen oder Tripodieen v
bunden, eine Verbindung, die durch die Natur der Pentapo
bedingt ist, denn die Elemente der Pentapodie sind eben
Tripodie und Dipodie. Besonders hervorzuheben ist der zwe
Theil von Ol. 1 str., wo zwei Pentapodieen mit zwei Hexapodie
verbunden sind und zwar in der Weise, dass jedesmal auf
Hexapodie eine Pentapodie folgt. Auch dies mag bemerke
werth sein, dass der zu einem tripodischen oder pentapodisc
Rhythmus hinzukommende zweite Abschnitt des Systems (d. h.
Strophe oder Epode) bisweilen aus lauter Tetrapodieen beste
nämlich Ol. 1 str., Ol. 1 ep., Py. 10 str., Isth. 6 str., währ
in solchen Strophen und Epoden, in welchen keine tripodis
oder pentapodische Parthie vorkommt, die tetrapodischen Reih
stets mit Dipodieen resp. Hexapodieen untermischt sind.

Verbindung der Tripodieen und Pentapodieen zur Periode

Von den sämmtlichen Tripodieen, welche Pindar zu
neun tripodischen Parthieen seiner logaödischen Strophen v
wendet hat, lässt er bloss drei als selbstständige tripodis
Perioden fungiren, welche wir als *τρίμετρα κατὰ μονοποδ*
zu bezeichnen haben:

⏑́⏑ –́ ⏑⏑ ´– ⏑ ´ Ol. 9 str. 1; Isth. 6 ep. 3.
– –́ ⏑ ´ ⏑⏑ ´– Py. ep. 7.

Gewöhnlich vereinigt Pindar je zwei tripodische Reihen
periodischen Vorder- und Nachsatz zu einen dikolischen Metr
welches in seiner rhythmischen Beschaffenheit dem daktylisc
Hexameter und Elegeion analog steht und nicht anders als
mischtes *ἑξάμετρον κατὰ μονοποδίαν* benannt werden kann.

Die akatalektischen und katalektischen *ἑξάμετρα μικτὰ* s
folgende:

–́ ⏑ –́ ⏑⏑ ´– ⏑ ⁝ –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ Ol. 9 str. 2. 4. 5,
⏑⏑ ´ ⏑⏑ –́ ⏑ ´ ⁝ ⏑ ´ ⏑ ´– ⏑ –́ Py. 10 str. 6,
⏑ –́ ⏑́⏑ ⏑ ´ ⁝ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑⏑ ´ Py. 5 ep. 1,
´– ⏑ ´ ⏑⏑ –́ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ´– Isth. 6 ep. 1;

die prokatalektischen und dikatalektischen, die am meisten d
Elegeion verwandt sind:

⏑ ´ – –́ ⏑ ´– ´ ⏑ ´– ⏑⏑ –́ Py. 7 ep. 2,
⏑⏑ ´– ⏑ ´ ⏑⏑ –́ ´ ⏑ ´ ⏑ ´ Ol. 1 ep. 5,
´ ⏑ ´ ⏑⏑ ´– ´ ⏑ ´ ⏑⏑ ´ ⏑ Nem. 3 ep. 3,

–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑́⏑ ⏑ – ⏑⏑ – Py. 5 ep. 3. Py. 7 ep. 1,
⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ –́ Nem. 7 ep. 3. 4;

in folgenden endlich ist inlautende Katalexis mit auslautender Brachykatalexis verbunden:

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ Isth. 6 ep. 2,
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑ Py. 7 ep. 3,
– –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́ Ol. 4 str. 6.

Bisweilen aber vereint Pindar drei aufeinanderfolgende Tripodieen zu einer periodischen Einheit, einem trikolischen Hypermetron (gemischtes *ἐννεάμετρον κατὰ μονοποδίαν*). Wenn in der daktylischen Strophe „*Diffugere nives, rede|unt iam gramina campis* ‖ *arboribusque comae*“ das dritte Kolon mit den beiden vorausgehenden *κατὰ συνάφειαν* verbunden wäre, so würde dies das ungemischte Analogon des in Rede stehenden gemischten trikolischen Hypermetrons sein. Es ist anzunehmen, dass gewöhnlich oder wenigstens häufig die erste der drei Tripodieen das *δεξιὸν κῶλον*, die zweite das *μέσον*, die dritte das *ἀριστερὸν* gebildet habe. Der metrischen Form nach enthalten diese Perioden durchgängig eine oder zwei inlautende Katalexen, nur einmal zeigt sich brachykatalektischer Schluss:

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ Py. 2 str. 8,
⏑́ – –́ ⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ Ol. 1 ep. 7,
⏑́ – –́ ⏑⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Py. 5 ep. 2,
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ Ol. 4 str. 7,
⏑ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ | –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑́ Ol. 9 str. 2,
⏑́ – –́ ⏑ –́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑́ Ol. 1 ep. 4.

Was die metrische Form der einzelnen tripodischen Reihen betrifft, so hat Pindar, wie die vorliegenden Perioden zeigen, sich des ersten und zweiten Pherekrateus, des gemischten ersten und zweiten Prosodiakus, der katalektisch-trochäischen Tripodie und der iambischen Tripodie bedient. Bildet die trochäische den Versanfang, so lässt Pindar den polyschematistischen Iambus statt des ersten Trochäus zu, ebenso wie in der iambischen Tripodie die irrationale Länge nach der ersten Arsis.

Im Unterschiede von der tripodischen bildet die **pentapodische Reihe** bei Pindar gern einen selbstständigen Vers, *πεντάμετρον κατὰ μονοποδίαν* gewöhnlich mit in- und auslautender Katalexis; darunter finden sich auch zwei ungemischte trochäische Pentapodieen mit polyschematistischem Iambus statt des ersten Trochäus

Py. 10 str. 3,
Ol. 14, 7,
Ol. 14, 6,
Py. 10 ep. 5,
Ol. 1 str. 11,
Ol. 1 str. 9,
Py. 2 ep. 6,
Isth. 6 str. 1
Py. 10 ep. 5.

Nur ein Mal hat Pindar zwei Pentapodieen zu einer d
schen Periode vereint:

Py. 2 ep. 8

Häufiger aber kommt es vor, dass mit einer Pentapodie
Dipodie oder eine Tripodie oder zwei Tripodieen vereint
Es ist dies so zu erklären, dass in derselben Periode neben
Pentapodie noch das eine oder das andere der beiden Elen
aus welchen sie selber zusammengesetzt ist, nämlich das
dische oder tripodische wiederholt wird:

Py. 10 ep. 6,
Isth. 6 str. 2,
Isth. 6 str. 3,
Py. 10 str. 5,
Nem 3 ep. 5,
Py. 1
Nem.
Ol. 1

Verbindung der Tetrapodieen, Dipodieen, Hexapodie
zur Periode.

Die dipodische Reihe bildet in Pindars logaödischen
phen sechs Mal eine selbstständige Periode, ein Mal hype
lektisch, ein Mal katalektisch, in den übrigen Fällen akatalek

Nem. 6 ep. 7,
Py. 10 ep. 2,
Ol. 11 ep. 7,
Nem. 6 ep. 6. Ol. 11 ep. 9.
Nem. 6 str. 1.

Die übrigen nur eine einzige Dipodie enthaltenden Verse
ihrem Rhythmus nach keine dipodischen Reihen, sondern w
durch eine hinzukommende Pause zur Tetrapodie ausg
wie aus dem unmittelbar vorausgehenden oder nachfolg

schwachen Takttheile des Nachbarverses hervorgeht. Wir weisen ihnen unten bei den tetrapodischen Versen ihren Platz an.

Die **tetrapodischen** Reihen sind die häufigsten von allen, hinter ihnen stehen nicht bloss die Pentapodieen und Tripodieen, sondern auch die Dipodieen und Hexapodieen sehr zurück. Während Pindar eine dipodische und tripodische Reihe, wie wir gesehen, fast nur ausnahmsweise eine selbstständige Periode bilden lässt, ist bei ihm das aus einer Tetrapodie bestehende Metrum, das *δίμετρον κατὰ διποδίαν*, geradezu das häufigste unter allen Metra und Hypermetra der logaödischen Strophen. Eine Uebersicht über die einzelnen Dimeter ist geeignet, die grosse Formenmannichfaltigkeit darzulegen. Die 64 Pindarischen Dimeter erscheinen nämlich in nicht weniger als 38 verschiedenen Formen, wobei wir von der polyschematistischen Verschiedenheit absehen.

Dimetra hyperkatalekta:

— ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ Nem. 2, 2. Isth. 6 str. 4 (?),
⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ Isth. 6 ep. 6,
⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏓ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏓ Nem. 3 str. 6,
⏑⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ Ol. 9 ep. 2.

Dimetra akatalekta:

⏑ — ⏑⏑ ⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ — Py. 7 str. 5,
⏑ — ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑ ⏑⏑ — Py. 5 ep. 5,
⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏓ ⏗ ⏑⏑ — ⏓ Nem. 2, 5,
— ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ Ol. 9 ep. 6,
— ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑ ⏗ Ol. 11 ep. 8,
⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏓ ⏗ ⏑ ⏗ Ol. 4 ep. 3. Ol. 9 ep. 1. Ol. 14, 11,
— ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ Ol. 4 str. 8,
⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ Ol. 11 str. 5. Py. 5 str. 1,
— ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑⏑ ⏗ Py. 7 ep. 5.

Dimetra katalektika:

⏑⏑ ⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏗ Ol. 9 str. 7. Ol. 11 str. 6. Py. 8 str. 3. Py. 9, 2. Nem. 2, 1. Nem. 4, 7. Nem. 6 ep. 8,
⏗ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ Nem. 6 ep. 2,
⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ Ol. 4 ep. 9,
⏑⏑ — ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ Ol. 11 ep. 2. Isth. 7, 8. Nem. 6 str. 6,
⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ Ol. 1 str. 3. 5,
⏗ ⏑ ⏗ ⏗ ⏑ ⏗ Py. 5 ep. 8,
— ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ Ol. 4 ep. 1,
— ⏗ ⏑ ⏗ ⏑⏑ ⏗ ⏗ Py. 6, 8,
⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏑ ⏗ ⏗ Ol. 4 str. 5.

Dimetra brachykatalekta:

–́ ⏖ –́ ⏑ –́ –́ Ol. 4 ep. 2. Py. 10 ep. 1,
⏒́ ⏓ –́ ⏖ –́ –́ Ol. 1 str. 4. Py. 10 str. 1. Py. 10 ep. 1,
–́ ⏖ –́ ⏖ –́ ⏑́ Ol. 4 ep. 6,
́ ⏖ –́ –́ ⏑́ Isth. 6 ep. 6,
. ́ ⏖ –́ ⏑ –́ Ol. 11 ep. 5,
⏑ –́ ⏑̈ –́ ⏖ –́ Ol. 14, 1. Nem. 4, 2. Py. 8 str. 3,
– –́ ⏖ –́ ⏖ –́ Ol. 4 ep. 7,
⏓ ́ ⏑ –́ ⏑ –́ Ol. 4 ep. 10. Ol. 11 ep. 6,
⏖́ ⏑ ⏖́ ⏑ –́ Py. 7 str. 7. Py. 5 str. 4,
⏑́ – –́ ⏑ –́ Py. 5 str. 5,
⏑ ́ ⏖ –́ ⏓ Ol. 9 str. 8. Py. 7 str. 4. Py. 9 ep. 6,
⏓ ⏑́ ⏑ –́ ⏑ Py. 6, 7. Py. 7 str. 3. Py. 7 str. 8,
́ ⏑ ́ ⏑ Nem. 6 str. 8.

Dimetra akephala:

Λ – ́ ⏖ ́ ⏑ ́ Py. 7 str. 6,
Λ ⏑ ́ ⏑ ́ ⏖ –́ Py. 6, 2,
Λ ⏖ ́ ⏖ ́ –́ Ol. 9 ep. 3. Ol. 13 str. 1.

Fast eben so zahlreich wie die Dimetra sind die Trimetr und Tetrametra *κατὰ διποδίαν*, d. h. diejenigen Verse, welc eine Hexapodie, bez. eine Tetrapodie und Dipodie, und zw Tetrapodieen bez. eine Tetrapodie und zwei Dipodieen enthalte In den logaödischen Strophen Pindars stehen nämlich den ob aufgezählten 64 Dimetern 61 Trimeter und 62 Tetrameter d genannten Art zur Seite. Sie im einzelnen aufzuführen ist üb flüssig, da die metrische Form der in ihnen enthaltenen Tetr podieen dieselbe ist, wie in den selbstständigen tetrapodisch Versen.

Ueber das Megethos des Tetrametrons ist aber Pindar selt hinausgegangen. Zwölf Mal hat er Hypermetra aus zwei Tetr podieen und einer Dipodie (5 Doppeltakten) gebildet: Ol. 4 st Ol. 9 ep., Ol. 14, Py. 5 ep., Py. 11 str., Nem. 3 ep., Nem. 7 e Isth. 7. — Ferner treffen wir sieben Hypermetra aus drei Tet podieen (6 Doppeltakten): Ol. 1 str., Ol. 1 ep., Ol. 4 str., Ol. str., Py. 2 ep., Nem. 2, — zwei Hypermetra aus je drei Tet podieen und einer Dipodie (7 Doppeltakten): Py. 2 ep., Nem. 7 s — zwei Hypermetra aus vier Tetrapodieen (8 Doppeltakte Py. 2 ep., Isth. 6 str., — ein Hypermetron aus sechs Tet podieen und einer Dipodie (13 Doppeltakten): Isth. 7. I Hypermetron von 13 Doppeltakten kommt in den daktylo-epitr

schen Strophen Pindars nicht vor, die Hypermetra von 7 und 8 Doppeltakten sind auch dort fast eben so selten. Aber die Hypermetra aus 5 und 6 Doppeltakten sind in den daktylo-epitritischen Strophen häufige und geläufige Bildungen, so dass diese in der That vor den logaödischen Strophen Pindars ein grösseres Megethos der Perioden voraushaben.

Wir geben im Folgenden die eurhythmische Analyse einiger Strophen*).

Ol. 1 str.

Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ.

I. Tetrapodisch.

∪́ — —́ ∪∪ —́ ∪ —́ | —́ ∪ —́ ∪∪ —́ ∪̲́
∪́∪ ∪ —́ ∪ —́ ∪ Λ́ | —́ ∪∪ —́ ∪∪ —́ ∪∪ —́ ∪̲
—́ ∪ —́ ∪ —́ ∪ —́
—́ ∪ —́ ∪∪ —́ ∪̲́
—́ ∪ —́ ∪ —́ ∪ ∪̲́
—́ ∪ —́ ∪ ∪́∪ ∪ —́ ∪ | —́ ∪ —́ ∪ —́ ∪∪ —́ | —́ ∪ —́ ∪ —́ Λ́
—́ ∪ —́ ∪ —́ ∪ —́ ∪ | —́ ∪∪ —́ —́ ∪ ∪̲́

II. Hexapodisch und pentapodisch.

∪∪́ ∪ ∪́∪ ∪ —́ ∪ —́ ∪ —́ ∪ ∪̲́
∪́ ∪∪̄ —́ ∪ —́ ∪́∪ ∪ —́
∪́ — —́ ∪ —́ ∪ —́ ∪́∪ ∪ ∪̲́
∪́ — ∪́∪ ∪ —́ ∪ —́ ∪ —́

Die ersten sieben Verse enthalten tetrapodische Reihen oder Dimetra ($\frac{1}{8}^2$-Takte), die scheinbaren tripodischen Reihen, welche darunter vorkommen, sind brachykatalektische Tetrapodieen. — Mit dem sechsten Verse tritt ein rhythmischer Wechsel ein: Hexapodieen und Pentapodieen folgen distichisch auf einander. Man könnte denken, dass die Pentapodieen (letzter und drittletzter Vers) ebenfalls hexapodisches Maass hätten (der drittletzte eine probrachykatalektische Hexapodie

∪́ ∪∪̄ —́ ∪ —́ Λ́ ∪́∪ ∪ —́

und der letzte eine brachykatalektische), aber auch die sich an das Silbenschema genau anschliessende pentapodische Messung

*) Nach dem mir vorliegendem Redactionsexemplar beabsichtigte Westphal nicht in der dritten Auflage die eurhythmische Analyse sämmtlicher logaödischer Oden wieder abdrucken zu lassen, ohne aber dieselbe für unrichtig zu halten.

und der dadurch bedingte Wechsel von hexapodischen und pentaן dischen Reihen giebt einen fasslichen und wenn auch keinen häu vorkommenden, doch durchaus nicht befremdlichen Rhythmus.

Ol. 1 ep.

Συρακόσιον ἱπποχάρμαν βασιλῆα. λάμπει δέ Ϝοι κλέος.

I. Tetrapodisch.

◡́ ◡́◡ ◡ –́ ◡ ´ | –́ ◡́◡ ´ ◡ ´ Λ́ | –́ ◡ –́ ◡ ´ Λ́

◡́ ´ ◡◡ ´ Λ́ , –́ ◡ ◡́◡ ◡ ´ ◡ ´

´ ◡ ´ ◡ └┘ ◡ | ´ ◡◡ ´ ´ ◡ ´

II. Tripodisch.

◡́ ´ ◡ –́ | –́ ◡◡ ´ ◡ ´ ◡ | –́ ◡◡ ´ ◡ Λ́

5 ◡◡ ´ ◡ ´ ◡◡ ´ | ´ ◡ –́ ◡ –́

– –́ ◡◡ ´ ◡ ´ | –́ ◡ ´ ◡ –́ | ◡́◡ ◡ –́ ◡◡ ´ ´ ◡

◡́ – –́ ◡ ´ | ´ ◡◡ –́ ◡ ´ | –́ ◡◡ –́ ◡ ´ ◡

Es ist nicht möglich, dass die in den drei ersten Vers unter Tetrapodieen eingemischten scheinbaren Tripodieen au dem Megethos nach tripodische Reihen sein können, denn m mag sich hier eine Melodie denken, welche man will, es wür sich hier bei dem bunten Durcheinander tetrapodischer und t podischer Reihen kein nur irgendwie ungezwungener Rhythm ergeben. Daher haben jene scheinbar tripodischen Reihen e tetrapodisches Maass, durch eine am Ende hinzukommende Pau oder Dehnung, welche letztere den schliessenden Trochäus d ersten Reihen von v. 3 zu einem sechszeitigen macht. — Von v. an finden sich lauter tripodische Reihen wie im heroischen Ver und im Elegeion. Das schliessende Adonion in v. 4 zeigt si schon äusserlich als eine brachykatalektische Tripodie, denn d folgende Vers beginnt mit einer doppelten Anakrusis. Dasselt Megethos muss auch der schliessende Creticus in v. 6 haben.

In ihrer rhythmischen Metabole hat diese Epode die grösst Aehnlichkeit mit dem Mesomedischen Liede an die Muse, doc ist der Rhythmus insofern noch ein einfacherer als dort, we auch die letzte Reihe der Epode den vorausgehenden analc eine tripodische ist. Oder muss für dieselbe ein tetrapodisch Megethos statuirt werden? Wenn dies auch nicht der Fall is so macht es doch die durch das ganze Epiniki beobachtete Weis hinter jeder Epode eine volle Interpuncti reten zu lasse

fast zur Gewissheit, dass hier eine Pause für die Singenden eingehalten wurde, welche die Begleitung wahrscheinlich bis zum Megethos einer vollständigen dipodischen Reihe ausfüllte.

Ol. 4 str.

Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βροντᾶς ἀκαμαντόποδος Ζεῦ· τέαι γὰρ ὧραι.

I. Tetrapodisch mit dipodischen Pausen.

⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓
⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ | –́ ⏒ –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | Λ́ Λ́
– –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑⏑ –́ – | Λ́ Λ́
– –́ ⏒ –́ – –́ ⏑ –́ | ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ́
5 ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏓

II. Tripodisch.

– –́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | –́ ⏑ –́ Λ́
–́ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ | ⏑́⏑ ⏑ –́ ⏑⏑ –́ – | –́ ⏑ –́ ⏑ –́

III. Tetrapodisch mit dipodischer Pause.

– –́ ⏑⏑ –́ –́ ⏑ –́
⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | Λ́ Λ́

Das Zusammentreffen einer Hyperkatalexis mit folgendem anakrusischen Verse (v. 2. 3. 9) ist das sichere Zeichen einer hier stattfindenden Pause des Gesanges von mindestens anderthalb Takten, welche die Instrumentalbegleitung wahrscheinlich als selbständige dipodische Reihe behandelte, demnach ist der erste Abschnitt der Strophe v. 1—5 eine Composition aus tetrapodischen Reihen mit zweimaliger dipodischer Reihe der Begleitung. — In v. 6 und 7 bewegt sich die Composition in tripodischen Reihen, wovon die zweite brachykatalektisch. Mit v. 8 kehrt der tetrapodische (bez. tetrapodisch-dipodische) Rhythmus des ersten Theiles zurück.

Ol. 4 ep.

ἄπερ Κλυμένοιο παῖδα.

Tetrapodisch mit eingeschalteter Dipodie.

– –́ ⏑⏑ –́ ⏑ –́ ⏓
–́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ –́
⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́
– –́ ⏑⏑ –́ ⏑⏑ –́ Λ́ | –́ ⏑ ⏓

5 ∪ ⏗ ∪ ⏗ ω ´ ∧́ | ´ ∪ ´ ∪ ώ ∪ ⏗
´ ω ⏗ ω ⏗ ∪ ∧́
⏗ ω ´ ω ⏗ ∧́
∪́ ⏗ ∪ ´ ∪ ´ ∪ ´ ∪ – ω ´ ∧́
ώ ∪ ώ ∪ ⏗ ω ⏗
10 ∪ ´ ∪ ´ ∪ ´ ∧́

Die ganze Epode bewegt sich in tetrapodischen Reihen mit einer eingemischten Dipodie (v. 4); v. 6 für einen tripodischen Rhythmus zu nehmen, ist unmöglich, weil auf die schliessende Silbe ein mit der Anakrusis beginnender Vers folgt.

Ol. 9 str.

Τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος.

I. Tripodisch.

ω ´ ω ´ ∪ ⏗
∪̄ ´ ω ⏗ ∪ ´ | ´ ∪̄ ´ ω ⏗ | ∪ ´ ∪ ´ ⏗
⏗ ∪̄ ´ ω ´ ∪ | ⏗ ∪ ´ ω ´ ∪̄
⏗ – ⏗ ω ´ ∪ | ⏗ – ⏗ ω ⏗ ∪̄
5 ´ ∪ ⏗ ω ´ ∪ | ´ ∪ ´ ω ´ ∪̄

II. Tetrapodisch mit Dipodieen.

ώ ∪ ´ ∪ ´ ω ⏗ – | ´ ω ´ ∪̄
´ ∪ ´ ω ´ ∪ ⏗
∪ ⏗ ω ´ ∪ ∧́ ∧́
∪ ´ ω ´ ∪ ⏗ ∧́ ´ ∪ ´
10 – ´ ω ⏗ ⏗ ∪ ⏗ | ∪ ´ ω ´ ∪ ∧́ ∧́

Die erste Hälfte v. 1–5 ist tripodisch gegliedert (3/8-Takt), die zweite Hälfte v. 6–10 tetrapodisch mit eingemischten Dipodieen. Hinter dem hyperkatalektischen Schlussverse ist, weil der darauf folgende Anfangsvers der Antistrophe mit einer Anakrusis beginnt, für den Gesang eine Pause von anderthalb Takten zu statuiren, ganz analog auch am Ende von v. 8. Dem Metrum nach ist v. 7 und 8 zusammengenommen genau identisch mit v. 6, der deshalb auch dem Rhythmus nach aus zwei Reihen bestehen muss. Möglich, dass auch am Ende von 6 und 9 dieselbe Pause wie am Ende von 8 und 10, obwohl dies die Eurhythmie nicht erfordert.

§ 53.

Logaödische Strophen der Dramatiker.

I. Die Logaöden der Komiker.

Obwohl die Komödie erheblich später als die Tragödie zu ihrer Blüthe gelangt ist, so lassen wir doch die Logaöden der Komiker denen der Tragiker vorausgehen, weil sie meist einfachere Formen enthalten und sich an die Logaöden der subjektiven Lyriker, namentlich des Anakreon, anlehnen. Die Komiker haben sich die Logaöden der subjektiven Lyriker ebenso zu eigen gemacht wie die Metren des Archilochus und die hyporchematistischen Päonen der chorischen Lyrik, wenngleich sie die letzteren durch die fast regelmässige Auflösung der zweiten Länge stark modificirten. Diese Anlehnung an die subjektive Lyrik hat schon von Seiten der Vorgänger und älteren Zeitgenossen des Aristophanes stattgefunden, der selbst, soweit wir urtheilen können, wesentliche Neuerungen in der Composition der Logaöden nicht gemacht, ja selbst die Zahl der Formen, die er aus der subjektiven Lyrik von seinen Vorgängern überkommen hatte, beschränkt hat. Wenngleich die Logaöden der Tragiker auf die Komiker nicht ohne Einfluss geblieben sind, wie sich unten zeigen wird, so behält doch Aristophanes bis auf wenige beabsichtigte Fälle die grösste Einfachheit der Formbildung bei, zeigt aber zugleich eine ausserordentliche Sorgfalt in der Wahl der einzelnen logaödischen Metren nach Ton und Gedankeninhalt; er hat ihnen in keiner Komödie den unbestrittenen Principat eingeräumt wie Sophokles und Euripides in den meisten Stücken, sie am häufigsten in den Wolken zugelassen. Sie stehen nur gleichberechtigt den übrigen Stilarten, aber eine jede Komödie enthält ein- oder mehreremals, öfters in einer grossen Anzahl von Versen eine logaödische Parthie. Wir unterscheiden folgende Compositionsweisen, auf die wir nur insoweit eingehen, als sie nicht schon unter den Logaöden der subjektiven Lyrik oben behandelt sind:

1. Stichische Formen: Priapeen, Kratineen und Eupolideen, die hauptsächlich dem monodischen Vortrage und der Parabase dienen. Ueber die Priapeen siehe oben S. 571. Der erste Priapeus war bei den Komikern häufig, die nach der zweiten Arsis auch eine lange Thesis gebrauchen wie in den 16 Versen Eupol. Kolak. fr. 1 aus einer Parabase, wahrscheinlich einem Epirrhema, Aristoph. Amphiar. fr. 18 gleichfalls aus einer Para-

base, Eupol. fr. inc. 9; überhaupt ist der Priapeus gleich de trochäischen Tetrameter ein herkömmlicher Spottvers. Der zweit Priapeus findet sich nur sehr selten Cratin. Trophon. fr. 1. D dritte Priapeus lässt sich bei den Komikern nicht mit Sicher heit nachweisen, dagegen kommt bei denselben eine durch Ve bindung des zweiten Glykoneus und ersten Pherekrateus herv gehende Form vor, Aristoph. Geras fr. 5 ὦ πρεσβῦτα, πότερ φιλεῖς τὰς δρυπεταῖς ἑταίραις; bei Pherekrates Pers. 2 und M tall. 2 wechselt die Stellung des Daktylus in den aufeinande folgenden Priapeen, also Polyschematismus im eigentlichen Sinn die Cäsur ist in den Priapeen der Komiker häufig unterlass und die trochäische Arsis aufgelöst. — Das Metrum Cratineu und Eupolideum ist der Komödie und dem Satyrdrama eige thümlich, jenes besteht in der Verbindung eines ersten Glyk neus, dieses in der Verbindung eines dritten Glykoneus m einer katalektisch-trochäischen Tetrapodie, beide sind also u um eine Silbe länger als der glykoneisch-ithyphallische Ve des Anakreon.

´ ◡◡ ◡ ◡ | ´ ◡ ◡ . ◡ Metrum Cratineum,
´ ◡ ◡ ◡◡ ´ ◡ Metrum Eupolideum.

Der freie Anlaut ist von Kratin bloss im Anfange des Eup lideum, von den übrigen Komikern auch in der trochäische Reihe beider Verse zugelassen, die dann von den alten Metriker πολυσχημάτιστοι genannt werden. Heph. 55. 59. Die tribrachisch Auflösung des Trochäus im Anlaut der Reihe ist nicht selte an den übrigen Stellen lässt sie sich nicht mit Sicherheit nac weisen, die Cäsur nach der vierten Thesis in der Commiss der Reihen ist häufig unterlassen. Beide Verse sind neben d anapästischen Tetrametern ein stehendes Maass der eigentlich Parabase, auch in den epeisodischen Gesängen wurden sie g braucht und konnten hier amöbäisch vorgetragen werden wie d Eupolideen, Cratin. Thrattai 2 (kein Dialog).

Von den Kratineen sind nur spärliche Beispiele erhalt (Bergk comment. p. 29). Cratin. fr. inc. 52 (Parabase):

Εὔιε, κισσοχαῖτ' ἄναξ, χαῖρ', ἔφασκ' Ἐκφαντίδης.
πάντα φορητά, πάντα τολμητὰ τῷδε τῷ χορῷ,
πλὴν Ξενίου νόμοισι καὶ Σχοινίωνος, ὦ Χάρον.

fr. inc. 173, Archil. 8, Dionysalex. 8, vielleicht auch Odyss und Seriph. 7. Bei Eupolis war die Parabase der Astrateu (fr. 5, 6. Hephaest. 55. 59) in Kratineen gehalten, doch so, d

hier auch der erste Priapeus zugelassen war, wahrscheinlich als Abschluss entsprechend dem anapästischen System des Pnigos:

Ἄνδρες ἑταῖροι, δεῦρο δὴ | τὴν γνώμην προσίσχετε,
εἰ δυνατὸν καί, μήτι μεῖ|ζον πράττουσα τυγχάνει.
καὶ ξυνεγιγνόμην ἀεὶ | τοῖς ἀγαθοῖς φάγροισιν.

Zahlreicher sind die erhaltenen Eupolideen (Fritzsche ind. lect. Rostock 1855—56 und Fragmenta Eupolideo versu conscripta). Bei Kratin finden sie sich Malthak. 1:

Παντοίοις γε μὴν κεφαλὴν | ἀνθέμοις ἐρέπτομαι,
λειρίοις, ῥόδοις, κρίνεσιν, | κοσμοσανδάλοις, ἴοις
καὶ σισυμβρίοις ἀνεμω|νῶν κάλυξί τ' ἠριναῖς,
ἑρπύλλῳ, κρόκοις, ὑακίν|θοις, ἑλειχρύσου κλάδοις,
οἰνάνθῃσιν, ἡμεροκαλ|λεῖ τε τῷ φιλουμένῳ u. s. w.

fr. inc. 178 und Thrattai 2 (vgl. oben), bei Eupolis Baptai 16 (Parabase) und Demoi 20:

ὃν χρῆν ἔν τε ταῖς τριόδοις | κἀν τοῖς ὀξυθυμίοις
προστρόπαιον τῆς πόλεως | κάεσθαι τετριγότα.

fr. inc. 31. Die meisten Fragmente gehören dem Pherekrates an: inc. 31 (Parabase), Autom. 9, Dulodidask. 6, Ipnos 1, Myrmekanthr. 5, Pers. 3, wogegen Aristophanes die Eupolideen nur selten angewandt hat in der Parabase des Anagyros fr. 18 und 19 und der Wolken v. 518—562, der längsten uns in Eupolideen erhaltenen Stelle, welche den Gebrauch des Polyschematismus im Anlaut der Reihen sowie des Spondeus im zweiten Fusse jeder Reihe vollständig klar legt:

ὦ θεώμενοι, κατερῶ πρὸς ὑμᾶς ἐλευθέρως
τἀληθῆ, νὴ τὸν Διόνυσον τὸν ἐκθρέψαντά με.
οὕτω νικήσαιμί τ' ἐγὼ καὶ νομιζοίμην σοφός,
ὡς ὑμᾶς ἡγούμενος εἶναι θεατὰς δεξιοὺς
5 *καὶ ταύτην σοφώτατ' ἔχειν τῶν ἐμῶν κωμῳδιῶν,*
πρώτους ἠξίωσ' ἀναγεῦσ' ὑμᾶς, ἣ παρέσχε μοι
ἔργον πλεῖστον· εἶτ' ἀνεχώρουν ὑπ' ἀνδρῶν φορτικῶν
ἡττηθείς, οὐκ ἄξιος ὤν· ταῦτ' οὖν ὑμῖν μέμφομαι
τοῖς σοφοῖς, ὧν εἵνεκ' ἐγὼ ταῦτ' ἐπραγματευόμην.
10 *ἀλλ' οὐδ' ὧς ὑμῶν ποθ' ἑκὼν προδώσω τοὺς δεξιούς.*
ἐξ ὅτου γὰρ ἐνθάδ' ὑπ' ἀνδρῶν, οἷς ἡδὺ καὶ λέγειν,
ὁ σώφρων τε χὠ καταπύγων ἄριστ' ἠκουσάτην,
κἀγώ, παρθένος γὰρ ἔτ' ἦ, κοὐκ ἐξῆν πώ μοι τεκεῖν,
ἐξέθηκα, παῖς δ' ἑτέρα τις λαβοῦσ' ἀνείλετο,
15 *ὑμεῖς δ' ἐξεθρέψατε γενναίως κἀπαιδεύσατε·*
ἐκ τούτου μοι πιστὰ παρ' ὑμῖν γνώμης ἔσθ' ὅρκια.
νῦν οὖν Ἠλέκτραν κατ' ἐκείνην ἥδ' ἡ κωμῳδία
ζητοῦσ' ἦλθ', ἤν που 'πιτύχῃ θεαταῖς οὕτω σοφοῖς·
γνώσεται γάρ, ἤνπερ ἴδῃ, τἀδελφοῦ τὸν βόστρυχον. κτλ.

Bei Plato ist das Metrum in der Parabase Paidarion 1 und Hy bolus 5 vertreten, auch in der mittleren Komödie ist es n zuweisen, Alexis Trophon. 1 und Sicyon. 1, und soll nach Victor. 2551 auch noch bei Menander und Diphilus vorkom Der Gebrauch im Satyrdrama erhellt aus den vier Eupoli des angeblichen Ἡρακλῆς σατυρικός (Nauck Tr. Gr. Fr. p. 604, Aristid. 2, 523d u. Pollux 4, 111), wo in den trochäischen Re wie bei Kratin die Freiheit des ersten Fusses fern gehalten

2. Pherekrateische und logaödisch-prosodische steme, jene für muthwillig lascive Spottlieder, diese für Mar und Prozessionsgesänge.

In stichischer Folge sind beide Pherekrateen, sowohl erste als der zweite (s. oben S. 563) bei den Komikern hä der erste führt von Aristophanes den Namen *Aristophan* Serv. 1822, der zweite von Pherekrates den Namen Φερεκράτ Tricha 287, Mar. Victor. 2519. 2567. 2592. 2598 f. 2613. 2620 Die Composition scheint hier fast überall systematisch gew zu sein mit Katalexis der Schlussreihe. Ein System von Pherekrateen ist aus Eupolis Kolak. fr. 17 erhalten, welches in Bezug auf Stimmung und Inhalt von Wichtigkeit ist:

ὃς χαρίτων μὲν ὄζει,	duftet nach lauter Anmuth,
καλλαβίδας δὲ βαίνει,	geht im Françaisentakte,
σησαμίδας δὲ χέζει,	kackt Biscuit und Torten,
μῆλα δὲ χρέμπτεται.	wirft Aprikosen aus.

Ebenso Aristoph. Aiolosikon fr. 11; inc. 7 ὅστις ἐν ἡδυόσμ στρώμασι παννυχίζων | τὴν δέσποιναν ἐρείδεις mit einem zwe Pherekrateus als dritter Reihe (also polyschematistisch). — Zw Pherekrateen in stichischer Folge bei Krates Tolmai fr. 1 μαίνει δ' ἐπίσιτον, | ῥιγῶντ' ἐν Μεγαβύζου | δέξεταί τ' μισθῷ | σῖτον ... bei Pherekrates Korianno fr. 5 der Parab ἄνδρες πρόσχετε τὸν νοῦν | ἐξευρήματι καινῷ | συμπτύκ ἀναπαίστοις, wobei nach Hephaest. 56 zwei Pherekrateen einem Verse (ἀσυνάρτητον μονοειδές) verbunden waren, vgl. Plotius 2657. Wenn Hephästion sagt: ὁ Φερεκράτης ἐν σύμπτυκτον ἀνάπαιστον καλεῖ, so ist dies missverstanden, eb Plotius 2639; mit σύμπτυκτοι ἀνάπαιστοι bezeichnet Phereki die auf das pherekrateische Kommation folgenden Anapäste, zu Spondeen zusammengezogen waren, vgl. schol. metr. zu Ol. 4, str. 7: οἱ γὰρ σπονδεῖοι σύμπτυκτοι ἀνάπαιστοι λέγο Hermann elem. p. 603. Die Worte Trichas p. 287 ἐφθημιμερ

Φερεκράτειον λέγεται ... πολλῷ δὲ αὐτῷ κέχρηται καὶ ἡ ποιήτρια Κορίννη sind wohl nur ein Missverständniss der Scholienstelle zu Hephästion p. 186, die ihm vorlag *ἐκ Κοριαννοῦς*. — Dasselbe Metrum Eupol. Kolak. fr. 3.

Ueber die verschiedenen Formen der logaödischen Prosodiaci und Parömiaci s. oben S. 563. Der erste logaödische Prosodiacus gehört in der Komödie zu den beliebtesten Metren, er wird hier wie der Pherekrateus systematisch gebraucht mit katalektischer Schlussreihe (⏑ –́ ⏑⏑ — ⏓), die in lebhaften Parthieen, besonders als Refrain, wiederholt wird. Sehr significant ist der Inhalt dieser prosodischen Systeme. Sie sind der Rhythmus heiterer Prozessionen; so in dem demetreischen Festzuge des Mystenchores in den Ranae v. 448—453=454—459:

στρ.	*χωρῶμεν ἐς πολυρρόδους*	*ἀντ.*	*μόνοις γὰρ ἡμῖν ἥλιος*
	λειμῶνας ἀνθεμώδεις,		*καὶ φέγγος ἱλαρόν ἐστιν,*
	τὸν ἡμέτερον τρόπον,		*ὅσοι μεμυήμεθ' εὐ-*
	τὸν καλλιχορώτατον		*σεβῆ τε διήγομεν*
	παίζοντες, ὃν ὄλβιαι		*τρόπον περὶ τοὺς ξένους*
	Μοῖραι ξυνάγουσιν.		*καὶ τοὺς ἰδιώτας.*

Im Anfang zwei iambische Dimeter, die zu einem katalektischen iambischen Tetrameter zu verbinden sind, sodann drei erste Prosodiaci akatalektisch, zum Schlusse ein katalektischer. Das Liedchen ist höchst wahrscheinlich eine Nachbildung eleusinischer Festgesänge. Hiermit ist die Notiz des Mar. Victor. p. 145, 19 *K.* zusammenzustellen, dass die Verbindung zweier anapästischer Prosodiaci:

— –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — –́ ⏑⏑ — ⏑⏑ —

thesmophorion heisst, d. h. an den Thesmophorien, wahrscheinlich gleichfalls in einer Prozession gesungen wurde. — Hinreissenden Effekt müssen die kleinen Lieder in den Hochzeitszügen am Schlusse des Friedens und der Vögel gemacht haben, wenn wir obendrein noch lebhaften Tanz und eine treffende Melodie hinzudenken. Frieden v. 1329 von Trygaios und Hemichorien vorgetragen*):

ΤΡΥ.	*δεῦρ', ὦ γύναι, εἰς ἀγρὸν*	
	χὤπως μετ' ἐμοῦ καλὴ	1330
προῳδ.	*καλῶς κατακείσει.*	
	Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.	

*) Schol. 1333 *ἐν τούτοις φέρονται κατά τινας παραγραφαί, ἵνα ὁ χορὸς ἀνὰ μέρος αὐτὰ λέγῃ.* Nach den gütigen Mittheilungen meines Collegen Zacher finden sich in VR noch *παραγραφαὶ* vor 1335, 36, 37, 39 (*ἀλλ' ἀρ.*); 32 und 33 *ἡμιχ*, 53 *Χορ.*, doch ist die Ueberlieferung theils unrichtig, theils unvollständig und in den beiden Handschriften verschieden.

ΧΟΡ. 1. ὦ τρισμάκαρ, ὡς δικαί-
ως τἀγαθὰ νῦν ἔχεις.
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ. 1335

2. τί δράσομεν αὐτήν;
τί δράσομεν αὐτήν;
τρυγήσομεν αὐτήν.
τρυγήσομεν αὐτήν.

3. ἀλλ' ἀράμενοι φέρω-
μεν οἱ προτεταγμένοι 1340
τὸν νυμφίον, ὦνδρες.
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.

4. οἰκήσετε γοῦν καλῶς
οὐ πράγματ' ἔχοντες, ἀλ- 1345
λὰ συκολογοῦντες.
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.

5. τοῦ μὲν μέγα καὶ παχὺ
. . . .
τῆς δ' ἡδὺ τὸ σῦκον. 1350
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.

ΤΡΥΓ. ἐπῳδ. φήσεις γ', ὅταν ἐσθίῃς
οἶνόν τε πίῃς πολύν.
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ,
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.

ὦ χαίρετε χαίρετ', ἄν- 1355
δρες, κἂν ξυνέπησθέ μοι,
πλακοῦντας ἔδεσθε.

Vers 1329—1332 ist ein proodisches Solo des Tr
von vier Reihen, 1351—1354 das epodische Solo des
gleichfalls von vier Reihen, 1333—1350 enthält die hemich
Ode, welche in fünf Perioden zerfällt, zwei von je vier
und drei von je fünf Reihen, antistrophische Responsion
aber nicht statt. Nach v. 1353 haben wir den zweim
Hymenruf eingesetzt und vor v. 1350 mit Bergk eine Lücl
einer Reihe, die offenbar obscöne Anspielungen enthielt,
nommen. v. 1355—1357 ist trotz des gleichen Metrun
dem Hochzeitsliede abzuscheiden als Schlussansprache de
gaios an das Publikum (πρὸς τοὺς θεατάς Schol.).

Antistrophisch gebildet ist das Hochzeitslied in den
v. 1731—1736=1737—1742:

στρ. Ἥρᾳ ποτ' Ὀλυμπίᾳ
τῶν ἠλιβάτων θρόνων
ἄρχοντα θεοῖς μέγαν
Μοῖραι ξυνεκοίμισαν
τοιῷδ' ὑμεναίῳ.
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.

ἀντ. ὁ δ' ἀμφιθαλὴς Ἔρως
χρυσόπτερος ἡνίας
εὔθυνε παλιντόνους,
Ζηνὸς πάροχος γάμων
κεὐδαίμονος Ἥρας,
Ὑμήν, Ὑμέναι' ὦ.

Wegen des Metrums ist nicht allein ἐν vor τοιῷδ' und τῆς vor τ' εὐδαίμονος (so die Codd.), sondern auch ὦ vor Ὑμέναι' zu streichen, wie wir nach Analogie des vorausgehenden Liedes im Frieden gethan haben. Das Lied ist im Stile der Lesbier und des Anakreon geschrieben und hat auch in der Sprache archaischen Ton. Die hochzeitliche Stimmung setzt sich in dem Folgenden fort: Nach einem anapästischen Systeme von fünf Reihen ertönt ein daktylischer Hymenäus von acht Versen im uralten Stile eines Zeushymnus, darauf die Monodie des Peisthetairos, der zum Abmarsche auffordert in archilocheischen Tetrametern mit dem alten Refrain τήνελλα καλλίνικος. Derartige Lieder erinnern an unsere Couplets mit gewissen alten und beliebten Melodieen, die an der rechten Stelle eingeflochten gleichfalls hinreissenden Effect herbeiführen. — Ganz modernen Charakter trägt das astrophische Lied der Männer Eccles. v. 290—299=300—310 mit einem synkopirten iambischen Tetrameter im Anfang wie Ran. v. 448, in welchem die charakteristische Aufforderung χωρῶμεν εἰς ἐκκλησίαν, ὦνδρες· ἠπείλησε γὰρ enthalten ist:

1. ὁ θεσμοθέτης, ὃς ἂν
μὴ πρῴ πάνυ τοῦ κνέφους
ἥκῃ κεκονιμένος,
στέργων σκοροδάλμῃ,
2. βλέπων ὑπότριμμα, μὴ
δώσειν τὸ τριώβολον.
ἀλλ', ὦ Χαριτιμίδη
καὶ Σμίκυθε καὶ Δράκης,
ἕπου κατεπείγων,
3. σαυτῷ προσέχων ὅπως
μηδὲν παραχορδιεῖς
ὧν δεῖ σ' ἀποδεῖξαι·
4. ὅπως δὲ τὸ σύμβολον
λαβόντες ἔπειτα πλησίοι καθεδούμεθ', ὡς
ἂν χειροτονῶμεν
5. ἅπανθ' ὁπόσ' ἂν δέῃ
τὰς ἡμετέρας φίλας.
καίτοι τί λέγω; φίλους
γάρ χρῆν μ' ὀνομάζειν.

Von gleichem Charakter ist das Duett des Chores und des D
in den Rittern v. 1111—1130 = 1131—1150: Vier Stro
deren jede zwei Systeme enthält, das erste von vier, das z
von sechs Reihen stets mit katalektischem Prosodiacus als Sc
Orchestische Bewegung war mit diesem Liede nicht verbu
— Sonst ist noch zu erwähnen Hermipp. Strat. fr. 1 un
Verbindung des ersten logaödischen Prosodiacus
einem archilocheischen Prosodiakon hyporchematikon Cratin.
petid. fr. 1.

Den zweiten logaödischen Parömiacus hat A
phanes in den Tagenisten fr. 12 wahrscheinlich stichisch
braucht analog dem anapästischen Parömiacus in den Ody
des Kratinus (Bergk comment. p. 162):

ὡς σύψφώνης διατρίβειν
ἡμῶν ἄριστον ἔοικεν.

Eupolis in Chrys. Genos fr. 1. 2. 3 vereinigt ihn mit e
folgenden zweiten logaödischen Prosodiacus zu einem ein
Verse, in welchem die Cäsur zwischen den beiden Reihen
immer beobachtet wird. Wie im anapästischen Parömiacu
die dritte Länge zu dem Umfange eines ganzen Fusses ged
die vierte Länge eine zweizeitige Arsis, die erste Reihe ist
hin rhythmisch eine Tetrapodie, die zweite eine Tripodie:

fr. 1: ὦ καλλίστη πόλι πασῶν, | ὅσας Κλέων ἐφορᾷ,
ὡς εὐδαίμων πρότερόν τ' ἦσ|θα νῦν τε μᾶλλον ἔσει.
fr. 2: ἔδει πρῶτον μὲν ὑπάρχειν | πάντων ἰσηγορίαν.
fr. 3: πῶς οὖν οὐκ ἄν τις ὁμιλῶν | χαίροι τοιᾷδε πόλει,
ἵν' ἔξεστιν πάνυ λεπτῷ | κακῷ τε τὴν ἰδέαν.

Anders misst Böckh metr. Pind. 115. Da die alten Met
meist ohne Rücksicht auf den Rhythmus in viersilbige F
eintheilen, so zerlegen sie die Reihen in einen Diiambus
Ionicus a minori und nennen den Vers ἐπιωνικὸν πολυσχη
στον, weil der Diiambus auch an zweiter Stelle den Spon
annehmen kann. —

Die folgenden Compositionsweisen der Komiker
mit den einfachen logaödischen Formen des Sophokles und
pides nahe verwandt, namentlich die glykoneischen Strophen
Systeme, sowie die choriambischen Logaöden, doch stehen
Komiker auch hier den subjektiven Lyrikern näher als den
gikern, die iambischen (d. h. die mit iambischen Reihen
bundenen) Logaöden sind entsprechend den iambischen Stro

der Komödie leichter gebaut als die der Tragiker und die iambodaktylischen (d. h. mit iambischen und daktylischen Reihen verbundenen) Logaöden sind überhaupt als der Tragödie, nicht der Komödie angehörig anzusehen.

3. Glykoneische Strophen und Systeme. Die gebräuchlichste Form ist der zweite Glykoneus genau so wie bei Anakreon, s. oben S. 571. Ihm ganz entsprechend ist das bittere Spottlied auf Kleon Equit. v. 973—984=985—996 componirt: ein sechsmal wiederholtes System aus drei zweiten Glykoneen und einem akatalektischen zweiten Pherekrateus:

ΧΟΡ. 1. *ἥδιστον φάος ἡμέρας*
ἔσται τοῖσι παροῦσι καὶ
τοῖσιν εἰσαφικνουμένοις,
ἢν Κλέων ἀπόληται.
2. *καίτοι πρεσβυτέρων τινῶν*
οἵων ἀργαλεωτάτων
ἐν τῷ δείγματι τῶν δικῶν
ἤκουσ' ἀντιλεγόντων,
3. *ὡς εἰ μὴ 'γένεθ' οὗτος ἐν*
τῇ πόλει μέγας, οὐκ ἂν ἤ-
στην σκεύη δύο χρησίμω,
δοῖδυξ οὐδὲ τορύνη.

Systeme von ersten und dritten Glykoneen kommen bei Weitem seltener vor, jene hat Aristophanes (Eq. v. 551, Nub. 563, in beiden Fällen nicht durchgehend bis zu Ende) mit Sophokles, diese hauptsächlich mit Euripides gemeinsam. Das aus dritten Glykoneen bestehende System schliesst nicht mit dem Pherekrateus, sondern mit dem trochäischen Dimeter, der in gleicher Weise wie die Schlussreihe der Eupolideischen Verse behandelt wird; wir können daher eine solche Verbindung als ein Eupolideisches System bezeichnen: Vesp. 1450—1461=1462—1473:

ΧΟΡ. *ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας*
τὸν πρέσβυν, οἷ μετέστη
ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς·
ἕτερα δὲ νῦν ἀντιμαθὼν
5 *ἦ μέγα τι μεταπεσεῖται*
ἐπὶ τὸ τρυφᾶν καὶ μαλακόν.
τάχα δ' ἂν ἴσως οὐκ ἐθέλοι.
τὸ γὰρ ἀποστῆναι χαλεπὸν
φύσεος, ἣν ἔχοι τις ἀεί.
10 *καίτοι πολλοὶ ταῦτ' ἔπαθον·*
ξυνόντες γνώμαις ἑτέρων
μετεβάλλοντο τοὺς τρόπους.

ἀντ. πολλοῦ δ' ἐπαίνου παρ' ἐμοὶ
καὶ τοῖσιν εὖ φρονοῦσιν
τυχὼν ἄπεισιν διὰ τὴν
φιλοπατρίαν καὶ σοφίαν
5 ὁ παῖς ὁ Φιλοκλέωνος.
οὐδενὶ γὰρ οὕτως ἀγανῷ
ξυνεγενόμην οὐδὲ τρόποις
ἐπεμάνην οὐδ' ἐξεχύθην.
τί γὰρ ἐκεῖνος ἀντιλέγων
10 οὐ κρείττων ἦν, βουλόμενος
τὸν φύσαντα σεμνοτέροις
κατακοσμῆσαι πράγμασι;

Die ersten sieben Verse sind diiambisch-choriambisch (d
synkopirter Glykoneus mit Anakrusis ⏑ — ⏑ ⊔ ... ⏑⏑ -), zu (
sich v. 2 und 5 ein katalektisch-iambischer Dimeter gesellt,
beginnt das Eupolideische System von fünf Reihen, in der St
mit einem neuen Satze, in der Antistrophe mitten im Satze.
Cäsur wird in den glykoneischen Systemen meist am End
Reihen beobachtet, aber da hier keine Marschbewegung
findet, weniger regelmässig, als in dem anapästischen Sy
Hiatus innerhalb des Systems steht an keiner Stelle ganz s
In Bezug auf den Polyschematismus des Anfangsfusses ist he
zuheben, dass Aristophanes in dem Eupolideischen Systeme
Form ausschliesst, in den eigentlichen glykoneischen Syst
dagegen wendet er nur spondeischen und trochäischen
schematismus an und vermeidet alle Auflösungen. Die
Ran. 1309 ff. kann nicht als Ausnahme betrachtet werde
diese Verse geradezu aus Euripides entlehnt sind, eine äh
Entlehnung scheint auch für Ran. 1251 und 1253 angenom
werden zu müssen.

Gebraucht werden die glykoneischen Strophen und Sy
a) wie von den Lyrikern für Hymnen und Gebete: I
v. 551—564=581—594 Lied auf Poseidon und Pallas in d
aus hymnodischem Tone:

1. ἵππι' ἄναξ Πόσειδον, ᾧ
χαλκοκρότων ἵππων κτύπος
καὶ χρεμετισμὸς ἀνδάνει,
καὶ κυανέμβολοι θοαὶ
μισθοφόροι τριήρεις.
2. μειρακίων θ' ἅμιλλα λαμ-
πρυνομένων ἐν ἅρμασιν
καὶ βαρυδαιμονούντων,

δεῦρ' ἔλθ' ἐς χορόν, ὦ χρυσοτρίαιν', ὦ
δελφίνων μεδέων, Σουνιάρατε,
3. ὦ Γεραίστιε παῖ Κρόνου,
Φορμίωνί τε φίλτατ', ἐκ
τῶν ἄλλων τε θεῶν Ἀθη-
ναίοις πρὸς τὸ παρεστός.

Das erste System besteht aus vier ersten Glykoneen mit einem ersten Pherekrateus als Schluss, das zweite aus drei ersten Glykoneen geht aus auf ⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑́ ⏑⏑ — ⏓ an einer inhaltlich significanten Stelle, das dritte enthält drei zweite Glykoneen und einen zweiten Pherekrateus. — Nub. v. 563—574=595—606 Lied auf Zeus und Phoibos Apollon beginnt mit einem Systeme von zwei ersten Glykoneen und einem ersten Pherekrateus, gehört aber im Uebrigen einer anderen Klasse an. Der Scholiast erinnert bezüglich des Anfanges v. 595 an die Proömien des Terpander. — Thesmoph. v. 1136—1159 Lied auf Pallas und Demeter gehört gleichfalls nur theilweise hierher, es hat im Anfang zwei Systeme von Glykoneen **πρὸς δυοῖν** mit schliessendem Pherekrateus. — Mehr den Charakter eines modernen aulodischen Nomos trägt das kleine Lied an die Nachtigall Av. 676—684, das wir früher nicht zu b) hätten rechnen sollen:

ΧΟΡ. ὦ φίλη, ὦ ξουθή,
ὦ φίλτατον ὀρνέων
πάντων, ξύννομε τῶν ἐμῶν
ὕμνων, ξύντροφ' ἀηδοῖ,
ἦλθες ἦλθες, ὤφθης,
ἡδὺν φθόγγον ἐμοὶ φέρουσ'.
ἀλλ', ὦ καλλιβόαν κρέκουσ'
αὐλὸν φθέγμασιν ἠρινοῖς,
ἄρχου τῶν ἀναπαίστων.

Am Schlusse System von drei zweiten Glykoneen und einem akatalektischen Pherekrateus.

b) als Parodieen von glykoneischen Systemen der Tragiker. Arist. Phoen. fr. 2, Georg. fr. 8. Ausdrücklich durch das Scholion zu v. 973 (*ταῦτα δὲ παρὰ τὰ Εὐριπίδου*) bezeugt, ist das schon oben charakterisirte bittere Spottlied auf Kleon Equit. v. 973—996, die Monodie des Philokleon in den Wespen v. 317—322 in freier Nachbildung der Tragiker, wie auch die Worte v. 315 f. ἒ ἒ. *πάρα νῷν στενάζειν* bezeugen:

ΦΙΛ. φίλοι, τήκομαι μὲν 317
πάλαι διὰ τῆς ὀπῆς
ὑμῶν ὑπακούων.

ἀλλ' οὐ γάρ οἷός τ' εἴμ'
ᾄδειν. τί ποιήσω;
τηροῦμαι δ' ὑπὸ τῶνδ', ἐπεὶ
βούλομαί γε πάλαι μεθ' ὑ- 320
μῶν ἐλθὼν ἐπὶ τοὺς καδί-
σκους κακόν τι ποιῆσαι.

Ohne tragischen Ton, aber jedenfalls zur Verhöhnung des Euripides, der im Vorausgehenden und Folgenden spricht, singt der Chor in den von Euripides zu Tode gerittenen glykoneischen Systemen Ran. v. 1251–1260:

ΧΟΡ. 1. τί ποτε πρᾶγμα γενήσεται;
φροντίζειν γὰρ ἔγωγ' ἔχω,
τίν' ἄρα μέμψιν ἐποίσει
2. ἀνδρὶ τῷ πολὺ πλεῖστα δὴ
καὶ κάλλιστα μέλη ποιή-
σαντι τῶν ἔτι νυνί.
3. θαυμάζω γὰρ ἔγωγ' ὅπῃ
μέμψεταί ποτε τοῦτον
τὸν βακχεῖον ἄνακτα,
καὶ δέδοιχ' ὑπὲρ αὐτοῦ.

Ebenso ist hierher zu rechnen, wenn auch mit freierer Bildung. Ran. v. 1309—1328.

4. Die choriambisch-logaödischen Strophen mit Zulassung vereinzelter daktylischer oder iambischer Reihen schliessen sich an Anakreonteische Formen wie fr. 21 (auf Artemon) an, sind aber in ihrer weiteren Entwickelung als ein der Komödie eigenthümliches Metrum anzusehen, das sich im Ethos und Gebrauch am meisten mit den trochäischen Strophen der Komödie berührt, nur dass der Rhythmus viel bewegter ist und oft auf dem Höhepunkt des komischen Pathos steht, s. S. 566.

Ueber die Principien der Formbildung haben wir unten im Zusammenhang mit den choriambischen Elementen bei Sophokles und Euripides gehandelt, auf welche Stelle wir verweisen. Am instructivsten für den Gebrauch in der höchsten Erregung ist das Lied des Weiberchores in der Lysistrata v. 321—334 = 335—349: Die Weiber sehen Rauch und fürchten gebraten und geröstet werden. In dieser Noth rufen sie mit allen Kräften nach Wasser und flehen die Göttin an mit ihnen Wasser zu tragen.

στρ. πέτου πέτου, Νικοδίκη,
πρὶν ἐμπεπρῆσθαι Καλύκην
τε καὶ Κρίτυλλαν περιφυσήτω
ὑπό τε νόμων ἀργαλέων

ὑπό τε γερόντων ὀλέθρων. 325
ἀλλὰ φοβοῦμαι τόδε, μῶν ὑστερόπους βοηθῶ.
νῦν δὴ γὰρ ἐμπλησαμένη τὴν ὑδρίαν κνεφαία
μόγις ἀπὸ κρήνης ὑπ' ὄχλου καὶ θορύβου καὶ πατάγου χυτρείου,
δούλαισιν ὠστιζομένη 330
. . . .
στιγματίαις θ', ἁρπαλέως
ἀραμένη, ταῖσιν ἐμαῖς
δημότισιν καομέναις
φέρουσ' ὕδωρ βοηθῶ.

ἀντ. ἤκουσα γὰρ τυφογέρον-
τας ἄνδρας ἔρρειν, στελέχη 335
φέροντας, ὥσπερ βαλανεύσοντας,
ἐς πόλιν, ὡς τριτάλαντον βάρος,
δεινότατ' ἀπειλοῦντας ἐπῶν,
ὡς πυρὶ χρὴ τὰς μυσαρὰς γυναῖκας ἀνθρακεύειν· 340
ἅς, ὦ θεά, μή ποτ' ἐγὼ πιμπραμένας ἴδοιμι,
ἀλλὰ πολέμου καὶ μανιῶν ῥυσαμένας Ἑλλάδα καὶ πολίτας,
ἐφ' οἶσπερ, ὦ χρυσολόφα
πολιοῦχε, σὰς ἔσχον ἕδρας. 345
καί σε καλῶ ξύμμαχον, ὦ
Τριτογένει', ἤν τις ἐκεί-
νας ὑποπίμπρησιν ἀνήρ,
φέρειν ὕδωρ μεθ' ἡμῶν.

⏓ ´– ⏑ – – ⏑⏑ –
⏑ ´– ⏑ – – ⏑⏑ –
⏑ ´– ⏑ – – ⏑⏑ – – ⏓
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – – ⏑⏑ ⏓
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – – ⏑⏑ –
´– ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ´– ⏑⏑ – ⏑ – –
⏓ ´– ⏑ – – ⏑⏑ – ´– ⏑⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ ⏑́⏑ ⏑ – – ⏑⏑ – ´– ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏓ – –
⏓ ´– ⏑ – – ⏑⏑ –
⏑⏑ ´– ⏑ – – ⏑⏑ –
´– ⏑⏑ – – ⏑⏑ –
´– ⏑⏑ – – ⏑⏑ –
´– ⏑⏑ – – ⏑⏑ –
⏑ ´– ⏑ – ⏑ – –

ie Einheit der Composition leuchtet ein; als Besonderheit ist r in der Strophe ausgefallene Vers 345, der allein doppelte uakrusis hat: *πολιοῦχε σὰς ἔσχον ἕδρας* und der am Schlusse s Clausel stehende iambische Dimeter hervorzuheben, in dem :h die Erregung verläuft ⏑ – ⏑ – ⏑ ⌊ –.

Weniger charakteristisch, aber doch hierher zu rechnen ist .s lebhaft und ironisch ermuthigend, aber nicht stürmisch

gehaltene Kommation der ersten Parabase in den Wolk
512—517:

> εὐτυχία γένοιτο τἀν|θρώπῳ, ὅτι προήκων
> ἐς βαθὺ τῆς ἡλικίας
> νεωτέροις τὴν φύσιν αὐ τοῦ πράγμασιν χρωτίζεται
> καὶ σοφίαν ἐπασκεῖ.

´ ∪∪ — ∪ — — ∪ — ´ ∪∪ — ∪ — —
´ ∪∪ — — — ∪∪ —
∪ ´ ∪ — — ∪∪ — | — ´ ∪ — — — ∪ —
´ ∪∪ — ∪ — —

Schärfer ausgeprägt mit Rücksicht auf den bewegten Inha
v. 949—956 = 1024—1031:

> ΧΟΡ. νῦν δείξετον τὼ πισύνω ¦ τοῖς περιδεξίοισι
> λόγοισι καὶ φροντίσι καὶ | γνωμοτύποις μερίμναις,
> ὁπότερος αὐτοῖν λέγων | ἀμείνων φανήσεται.
> νῦν γὰρ ἅπας ἐνθάδε κίν δυνος ἀνεῖται σοφίας,
> ἧς πέρι τοῖς ἐμοῖς φίλοις | ἔστιν ἀγὼν μέγιστος.

∪ ´ ∪ — — ∪∪ — ´ ∪∪ — ∪ — ∪
∪ ´ ∪ — ∪∪ — ´ ∪∪ — ∪ — ∪
∪ ´∪ ∪ — (∪) ∪ — ?
´ ∪∪ — — ∪∪ — ´ ∪∪ — — ∪∪ —
´ ∪∪ — ∪ — ∪ — ´ ∪∪ — ∪ — ∪

v. 3 ist jedenfalls verdorben, aber auch der antistroph
Vers 1026:

> εὐδαίμονες δ' ἦσαν ἄρ' οἱ | ζῶντες τότ' ἐπὶ τῶν προτέρων,

der in der ersten Reihe ächt ist, stört in der zweiten ·
∪ — ∪∪ — die Symmetrie, da schwerlich ∪ ´ ∪ ∪∪ — ∪∪
lesen werden darf — — ∪ ∪∪ — ∪∪ —.

Ueber die Composition von Vesp. v. 1450—1461 = 14
1473 ist schon oben gehandelt. — Eccles. v. 969—972 =
—976 rechnen wir den iambischen Logaöden zu.

5. Daktylische Logaöden d. h. logaödische Reihen (π
πρὸς δυοῖν und πρὸς τρισί) mit daktylischen Reihen verbu
finden sich bei Aristophanes nur zweimal, beidemal in Hym
an Götter, in der Sprache unzweifelhaft an die ältere chori
Lyrik anklingend, sodass wir hier wie oft bei Aristophanes
freie und gewandte Nachbildung einer älteren Stilgattung erken
müssen. An Alkman ist nicht zu denken, wie das Parthen
fragment Bergk P. L.[4] III, p. 35 beweist, dagegen liegt die Anal
des Ibyceisch-simonideischen Stiles nahe.

Feierlich erhabenes Lied des Frauenchores gegen Ende

Thesmophor. v. 1136—1159 in hyporchematischem Ton, im Wesentlichen symmetrisch gebaut, aber nicht antistrophisch.

ΧΟΡ. *Παλλάδα τὴν φιλόχορον ἐμοὶ | δεῦρο καλεῖν νόμος εἰς χορόν, | παρθένον, ἄζυγα κούρην,*
ἣ πόλιν ἡμετέραν ἔχει | καὶ κράτος φανερὸν μόνη, | κληδοῦχός τε καλεῖται.
φάνηθ', ὦ τυράννους | στυγοῦσ', ὥσπερ εἰκός.
δῆμός τοί σε καλεῖ γυναι|κῶν· ἔχουσα δέ μοι μόλοις | εἰρήνην φιλέορτον.
ἥκετε δ' εὔφρονες, ἵλαοι,
πότνιαι, ἄλσος ἐς ὑμέτερον·
οὗ δὴ ἀνδράσιν οὐ θέμις εἰσορᾶν
ὄργια σεμνὰ θεαῖν, ἵνα λαμπάσι | φαίνετον ἄμβροτον ὄψιν.
μόλετον, ἔλθετον, ἀντόμεθ', ὦ | Θεσμοφόρω πολυποτνία.
εἰ καὶ πρότερόν ποτ' ἐπηκόω ἤλθετον,
νῦν ἀφίκεσθ', ἱκετεύομεν, ἐνθάδ' ἡμῖν.

—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏔ ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ — — ⏑⏑ — —
⏑ —́ — ⏑ — — ⏑ —́ — ⏑ — ⏓
—́ — — ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —́ — — ⏑⏑ — ⏑
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏓
—́ ⏓ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑
⏔ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ —
— —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏓
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —

Der daktylisch-logaödische Charakter tritt in der schärfsten Weise hervor, nirgends finden wir eine so grosse Anzahl von logaödischen Reihen mit zwei und selbst drei Daktylen und soviele reindaktylische Reihen, auch nicht eine rein diplasische Reihe ist eingemischt, der bakcheische Tetrameter v. 1143 und 1144, der dem ersten Theil des Liedes einen effektvollen Abschluss gibt, ist nicht befremdlich, sondern in der Anrufung *φάνηθι* formelhaft (s. unten die Bakchien); im Uebrigen ist die Composition einheitlich. — Nahe verwandt, wenn auch nicht so scharf ausgeprägt, nur aus Logaöden und Daktylen ohne alle Beimischung einer rein iambischen oder trochäischen Reihe bestehend ist der Hymnus auf Zeus und Phoibos, dessen wir schon oben gedacht haben, in den Wolken v. 563—574 = 595—606:

στρ. *ὑψιμέδοντα μὲν θεῶν*
Ζῆνα τύραννον ἐς χορὸν
πρῶτα μέγαν κικλήσκω·
τόν τε μεγασθενῆ τριαί|νης ταμίαν

γῆς τε καὶ ἁλμυρᾶς θαλάσσης ἄγριον μοχλευτὴν
καὶ μεγαλώνυμον ἡμέτερον πατέρ',
Αἰθέρα σεμνότατον, βιοθρέμμονα πάντων
τόν θ' ἱππονώμαν, ὃς ὑπερ|λάμπροις ἀκτῖσιν κατέχει
γῆς πέδον, μέγας ἐν θεοῖς | ἐν θνητοῖσί τε δαίμων.

ἀντ. ἀμφί μοι αὖτε, Φοῖβ' ἄναξ
Δήλιε, Κυνθίαν ἔχων
ὑψικέρατα πέτραν·
ἥ τ' Ἐφέσου μάκαιρα πάγ|χρυσον ἔχεις
οἶκον, ἐν ᾧ κόραι σε Λυ|δῶν μεγάλως σέβουσιν
ἥ τ' ἐπιχώριος ἡμετέρα θεός,
αἰγίδος ἡνίογος, πολιοῦχος Ἀθάνα·
Παρνασίαν θ' ὃς κατέχων | πέτραν σὺν πεύκαις σελαγεῖ
Βάκχαις Δελφίσιν ἐμπρέπων, | κωμαστὴς Διόνυσος.

6. Iambische Logaöden d. h. logaödische Reihen iambischen verbunden kommen neben den stichischen und sy matisch gebrauchten Logaöden am häufigsten vor, stehen a an Häufigkeit hinter den einfachen Formen zurück. Die iam schen Reihen sind Dimeter zu Tetrametern vereinigt, Trime Ithyphallici u. s. w. Der Unterschied der iambischen Logaö des Aristophanes von denen der Tragiker ist wesentlich ders wie der Unterschied der iambischen und trochäischen Stropi des Aristophanes von denen der Tragiker. In den erste werden ἄλογοι in den iambischen Reihen an den ungleic Stellen ohne Weiteres zugelassen, in den letzteren nicht; in ersteren sind synkopirte Reihen sehr selten, in den zweiten hören sie zu dem charakteristischen Typus. Es lassen sich h nach die iambischen Logaöden der beiden Arten des Dra und die Stellen, wo Aristophanes die Tragiker parodirt, Leichtigkeit unterscheiden. Acharn. 1150—1161 = 1162—1 zweitheilige Strophe: erster Theil logaödisch mit gehäuften Ch iamben, zweiter Theil iambisch, entsprechend der Stimmu welche aus heftigem Ingrimm in schadenfrohe Ironie übergeh

Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδος τὸν μέλεον | τῶν μελέων ποιητήν,
ὡς μὲν ἁπλῷ λόγῳ κακῶς | ἐξολέσειεν ὁ Ζεύς·
ὅς γ' ἐμὲ τὸν τλήμονα Λήναια χορηγῶν ἀπέλυσ' ἄδειπνον.
ὃν ἔτ' ἐπίδοιμι τευθίδος δεόμενον, ἡ δ' ὠπτημένη
σίζουσα πάραλος ἐπὶ τραπέζῃ κειμένη
ὀκέλλοι· κᾆτα μέλ|λοντος λαβεῖν αὐτοῦ κύων | ἁρπάσασα φεύγοι.

Die Ueberlieferung v. 1050 τὸν ξυγγραφῆ, welche höchst wa scheinlich eine in den Text gerathene, erklärende Glosse ist, corrupt, wie die Antistrophe zeigt, die Conjectur von Elm

ν μέλεον τῶν unsicher, aber metrisch correct: v. 1 und 3 ein horiambischer Trimeter und akatalektischer Pherekrateus, v. 2 in erster Glykoneus und Pherekrateus, v. 4 und 5 ein iambischer Tetrameter und Trimeter mit ἄλογοι, der letzte Vers aus einer in der zweiten Thesis nach Weise der Tragiker synkopirten iambischen Tetrapodie, einem gewöhnlichen iambischen Dimeter mit zwei ἄλογοι und einem Ithyphallicus zusammengesetzt. Thesmoph. v. 352—371 stark verdorben, aber nicht unächt; sicher steht, dass vier iambische Reihen beginnen und schliessen, die in der Mitte stehenden sind sämmtlich logaödisch, bez. eine choriambisch. Hierher gehört auch v. 969—980 wie die vorausgehend erwähnte Stelle astrophisch, aber theilweise in symmetrischen Gruppen, aus den Eccles. v. 918—923 und 969—972=973—976. Anderer Art sind Vesp. v. 526—545=631—647, wo der Chor sich logaödischer Systeme, Bdelykleon und Philokleon iambischer Verse mit ἄλογοι bedienen, ähnlich die dialogische Stelle im Frieden v. 856—867=910—921.

7. Iambo-daktylische Logaöden d. h. Logaöden untermischt mit iambischen und daktylischen Reihen gebraucht Aristophanes nur als Nachbildung der Tragödie. Es war dies eine damals moderne Compositionsweise der Tragiker, die, wie es scheint, zuerst im Nomos aufkam und bei Euripides nächst den reinen Logaöden vorwaltend geworden ist. Aristophanes hasst diese Compositionsweise als eine Bastardform des Dramas, wendet sie aber ebenso zu parodischen Zwecken an wie die dem aulodischen Nomos des Phrynis und seiner Nachfolger entlehnten trochäisch-daktylischen Päonen oder die Maasse und die Musik des modernen Dithyrambus. Wir besitzen nur noch ein Lied dieser Art, den Cento in den Ran. v. 1331—1364. Die tragischen Phrasen dieses Liedes sind vorzugsweise dem Euripides, einzelne jedoch auch, wie es scheint, anderen Dichtern entlehnt (cf. schol. ad h. l.) und die Mischung der Metren, unter denen sich augenfällig auch ein dochmischer Trimeter findet v. 1346 ἐγὼ δ' ἁ τάλαινα προσέχουσ' ἔτυχον ἐμαυτῆς ἔργοις, zu parodischen Zwecken übertrieben. Dieser Cento ist jedoch keineswegs eine blosse Zusammenwürfelung abgeleierter tragischer Phrasen, sondern ein Meisterstück aristophaneischer Komik, nirgends sind *versus numero soluti* anzunehmen. Nicht hierher gehört der Cento des Bettelpoeten in den Av. v. 904—953, in welchem Fragmente der chorischen Lyriker enthalten sind.

Einzelgesanges war aber freilich nichts Anderes als die not wendige Consequenz der auch im socialen Leben und im Denk eingetretenen Entfesselung des Individuums, das seiner jung Freiheit froh damals auf allen Gebieten sich fast schrankenl geltend zu machen begann. Aus den Chorliedern verschwind der Reichthum an Strophengattungen, die Logaöden und die e wähnten neuen Bildungen treten immermehr dominirend herv und lassen den alten Strophengattungen nur eine secundär Stellung, beide Tragiker greifen aber in das metrische Gebi der chorischen Lyrik hinüber, welches Aeschylus von seine Dramen fern gehalten hat. Euripides hat den Synkretismus i den logaödischen und dochmischen Liedern am weitesten getriebe er ist aber nicht bloss Synkretist, sondern auch Eklektiker, bal gebraucht er die Strophengattungen der älteren Tragödie un der chorischen Lyrik besonders zu effectvollen Contrasten, z. I Daktylo-Epitriten mit hesychastischem Tropos im Gegensatze z leicht beweglichen Logaöden, bald lässt er sich schrankenlos i Logaöden gehen ohne Rücksicht auf die poetische Grundstimmun bald tragen seine monodischen Metren einen ausgesproche mimetischen Charakter und dienen nur als bequeme Unterlag einer *ποικίλη μουσική*, wie sie im aulodischen Nomos und jün geren Dithyrambus gebräuchlich war. Es hat dies metrisch Verhältniss der drei Tragiker zu einander theils in der allg meinen Geschichte der metrischen Kunst, theils und hauptsächlic in dem grossen Umschwung, der sich allmälig in der Tragödi vollzog, seinen tiefsten Grund, einem Umschwung, auf den w hier nicht näher eingehen können: Nach Aeschylus verliert d Tragödie trotz des fast zunehmenden Reichthums an Sentenz doch an tiefsinnigem, religiös-ethischem Ideengehalt, straffem B zuge der Handlung auf die ewigen sittlichen Mächte und d ausgleichende göttliche Gerechtigkeit, hiermit zugleich an E habenheit der Charaktere und Wechsel der Stimmungen d Chores; sie gewinnt durch detaillirte Zeichnung an individuelle Charakter (bei Euripides sogar trivial-menschliche Charakte mit allen Schattenseiten), an realistischer Lebenswahrheit u an grösserer dialektischer Kunst in der Schürzung und Lösu des Knotens, der freilich bisweilen durch einen *θεὸς ἐκ μηχαν* gelöst werden muss, in den *ἁπλαῖ* des Euripides, welche wie ei Bildergallerie pathologischer Seelenzustände erscheinen, auch malerischer, mit breitem Pinsel hervorgerufener Wirkung. Hi

urch war der allmälige Niedergang des Chores und das Ueber-
iegen eines modernen Monodieenstiles bedingt. Jeder der drei
ragiker hat seine eigenthümlichen Vorzüge und keiner, auch
icht Sophokles, repräsentirt die absolute Vollendung, aber in
ler Durchdringung seines Dialogs und seiner Chorlieder mit
einer erhabenen Weltanschauung, in der plastischen Ausge-
taltung seiner Charaktere durch wenige, aber kräftige Meissel-
chläge, in dem sittlich veredelnden Einflusse auf das Publikum
md in der metrischen Kunst gebührt der tragische Thron
ach wie vor dem Aeschylus. Darin hat Aristophanes voll-
kommen Recht. Entsprechend dieser Gesammtstellung der drei
Tragiker bilden die

logaödischen Strophen des Aeschylus

einen augenfälligen Gegensatz zu Sophokles und Euripides, eine
durch ihr Ethos und durch den poetischen Inhalt von allen
übrigen Stilarten scharf geschiedene Strophengattung. Wie bei
Pindar sind sie *ῥυθμοὶ κινητοί*, aber sie haben nicht den kühnen
Schwung und die selbstvertrauende Erhebung des Gemüthes,
sondern die bange Erregtheit der Besorgniss und des Schmerzes,
die meist durch eine weiche Anmuth verklärt ist, ohne indess
wie in den ionischen Strophen in den Ton schwermüthiger und
widerstandsloser Ergebung herabzusinken oder sich wie in den
iambischen Klaggesängen dem vollen Pathos des Schmerzes hin-
zugeben. Von dieser Art sind die Logaöden des Threnos im Aga-
memnon v. 1459 und in den Choephoren v. 315, wo die Edlen von
Argos an der Leiche ihres treuen Fürsten und Orestes und Elektra
am Grabe des Vaters trauern, ebenso in dem Klaggesang der
Perser um die gesunkene Grösse des Reiches v. 633; dieselbe
weiche Bewegung spricht sich in dem Strophenpaare des Agamem-
non v. 717 aus, in dem Helena mit dem Löwenjungen verglichen
wird. Wahrscheinlich wurden diese Strophen in der sanften lydi-
schen oder mixolydischen Tonart gesungen, vgl. Aristot. probl. 19,
17. An anderen Stellen tritt in den Logaöden, besonders
bei choriambischer Bildung, eine heftige Erregtheit und Leiden-
schaft hervor: in der Todtenbeschwörung des Darius Pers. v. 633,
in dem Angstrufe und dem Flehen der verfolgten Danaiden und
der von den Schrecknissen des Krieges bedrohten Thebanerin-
nen Suppl. v. 40, Sept. 231, im Agamemnon v. 197 in dem
furchtbaren Antagonismus zwischen zärtlicher Vaterliebe gegen

ein holdes Kind und stolzer Feldherrnehre. Mit dem leide schaftlichen, dumpf gepressten Tone dieser Chorlieder stimm die für die Parodos der Supplices v. 69 von Aeschylus selbe bezeugte ionische oder hypodorische Harmonie, die bei ihren eigenthümlichen Ethos (οὔτ' ἀνθηρὸν οὐδὲ ἱλαρὸν und zugleic ἐκλελυμένον) sonst nur in den tragischen Monodieen zugelasse wurde. Plut. mus. 17; Athen. 14, 658; Aristot. probl. 19, 30, 4

Der bald weichere, bald leidenschaftlichere Ton bedingt ein zwiefache Form des logaödischen Metrums. In beiden Forme sind die Logaöden vielfach mit trochäischen und iambische Reihen gemischt, die jedoch nicht den raschen Gang der logaödi schen Strophen Pindars haben, sondern wie in den trochäische und iambischen Strophen des Aeschylus pathetischen Charakte tragen, d. h. sehr häufig mit Synkope gebildet sind, nur selte mit Auflösung oder irrationaler Thesis. Die logaödischen Reihe selber sind Tetrapodieen und Tripodieen mit vorwiegend theti schem Ausgange, der katalektische Glykoneus ist im Ganze nicht häufig, und namentlich werden glykoneische Systeme i strengen Unterschiede von den späteren Tragikern und den Komi kern nicht zugelassen, während dagegen choriambische System vorkommen. Neben diesen allgemeinen metrischen Gesetzen trete die beiden oben bezeichneten logaödischen Strophengattunge des Aeschylus durch sehr significante Unterschiede von de logaödischen Strophen aller übrigen Dichter hervor:

1. Die Strophen der ersten Art sind durch das Vo walten der logaödischen Tripodieen (des ersten und zweiten Phere krateus) charakterisirt, die nur selten katalektisch oder anakr sisch gebraucht sind und, was besonders bezeichnend ist, mei dreimal unmittelbar hinter einander vorkommen. Ihre Zahl steig in einzelnen Strophen z. B. Sept. v. 295—300 auf das Doppelt namentlich, wenn sie von anderen Reihen unterbrochen sin Es ist anzunehmen, dass der akatalektische Pherekrateus rhyt misch die Geltung einer Tetrapodie hat — ⏑ — ⏑⏑ ⊾ —, wodurc er sich dem Charakter der synkopirten Trochäen annähert. Z den Pherekrateen treten die Glykoneen, aber doch nur als secu däre Reihen, namentlich in Verbindung mit dem Pherekrate (Priapeus), dreimal hinter einander Agam. v. 685—687, au nahmsweise der Prosodiacus, längere logaödische Reihen find sich in dieser ersten Art nirgends, Reihen πρὸς δυοῖν und πρ τρισὶν sehr selten. Den Pherekrateen rhyt ch gleich steh

ktylischen Tripodieen, wie jene bisweilen mehrmals hinter-
er gebraucht, vier Pers. v. 584—590, fünf Agam. v. 717—722,
elten sind daktylische Tetrapodieen, welche rhythmisch
lykoneen gleichstehen. Die iambischen und bei Weitem
r häufigen trochäischen Reihen haben durchweg synko-
Form, der nicht synkopirte Trimeter und Tetrameter, weil
ht, findet sich nur ausnahmsweise Suppl. 580=588, Agam.
=1510, während er in den mit Iamben verbundenen Loga-
les Sophokles und Euripides sehr häufig ist. In manchen
en walten die iambischen Reihen vor und die Logaöden
nur den Schluss oder die Strophenbildung ist zweitheilig.
echend dem oben beschriebenen Ethos der Logaöden des
lus, nach welchem sie den Ionici sehr nahe stehen, sind
όμενοι Choeph. v. 327—330, Bakchien Choeph. v. 349
τ' ἐν κελεύθοις ἐπιστρεπτὸν αἰῶ, 390 ποτᾶται, πάροιθεν
ίρας, Dochmien in dem μέλος ψυχαγωγικὸν der Perser und
ärts, doch nur sehr sparsam zugelassen, da hierdurch ein
echsel entsteht. Die meisten der bisher angenommenen
ien sind pherekrateisch zu messen, im Zweifel gibt die
eidung der Gedankeninhalt und die einheitliche Compo-
der Strophe.

Pers. v. 568—575=576—583.

τοὶ δ' ἄρα πρωτομόροιο, φεῦ,
ληφθέντες πρὸς ἀνάγκας, ἐή,
ἀκτὰς ἀμφὶ Κυχρείας, ὀᾶ,
ἔρρανται· στένε καὶ δακνάζου, βαρὺ δ' ἀμβόασον
οὐράνι' ἄχη, ὀᾶ <ὀᾶ>,
τεῖνε δὲ δυσβάϋκτον
βοᾶτιν τάλαιναν αὐδάν.

γναπτόμενοι δ' ἀλὶ δεινά, φεῦ,
σκύλλονται πρὸς ἀναύδων, ἐή,
παίδων τᾶς ἀμιάντου, ὀᾶ.
πενθεῖ δ' ἄνδρα δόμος στερηθείς· τοκέες δ' ἄπαιδες
δαιμόνι' ἄχη, ὀᾶ <ὀᾶ>,
δυρόμενοι γέροντες
τὸ πᾶν δὴ κλύουσιν ἄλγος.

'ripodieen, deren erste daktylisch, die beiden folgenden
rateisch sind, alle drei akatalektisch, und ein Priapeus
urch drei monopodische Interjectionen von einander ge-
den Schluss bilden zwei iambische Reihen mit einem

dazwischen stehenden akatalektischen Pherekrateus. — v. 590 = 591—597:

τοὶ δ' ἀνὰ γᾶν Ἀσίαν δὴν
οὐκέτι περσονομοῦνται,
οὐκέτι δασμοφοροῦσιν
δεσποσύνοισιν ἀνάγκαις,
οὐδ' ἐς γᾶν προπίτνοντες
ἄρξονται· βασιλεία
γὰρ διόλωλεν ἰσχύς.

Strophe der einfachsten Composition: sieben akatalektisch podieen und zwar vier daktylische und drei pherekrateisch wechselndem Daktylus. Man fühlt heraus, dass diese St dem Aeschylus nichts sein konnte als eine leichte Modifi einer daktylischen. — Eine freiere Bildung, offenbar l geführt durch die Duettform, enthält das *ἀμοιβαῖον* zw Xerxes und Chor v. 1014—1025 = 1026—1037:

ΞΕ. *πῶς δ' οὔ; στρατὸν μὲν τοσοῦτον φθίσας πέπληγμαι.*
ΧΟ. *τί δ' οὐκ; ὄλωλεν μεγάλως τὰ Περσᾶν·*
ΞΕ. *ὁρᾷς τὸ λοιπὸν τόδε τᾶς ὅλας στολᾶς;*
ΧΟ. *ὁρῶ ὁρῶ.*
5 ΞΕ. *τάνδε τ' οἰστοδέγμονα;*
ΧΟ. *τί τόδε λέγεις σεσωσμένον;*
ΞΕ. *θησαυρὸν βελέεσσιν.*
ΧΟ. *βαιά γ' ὡς ἀπὸ πολλῶν.*
ΞΕ. *ἐσπανίσμεθ' ἀρωγῶν.*
10 ΧΟ. *Ἰάνων λαὸς οὐ φυγαίχμας.*

∪ ´ ∪ — — ∪ — ´— ∪ — ∪ — —
∪ ´— ∪ ´ ∪∪ — ∪ — ⏓
∪ ´— ∪ — ´— ∪∪ — ∪ — ∪ —
∪ ´ ∪ —
5 ´— ∪∪ — ∪ — ∪ ∪
∪ ´∪ ∪ — ∪ — ∪ —
´— — — ∪∪ — ⏓
´— ∪ — ∪∪ — ⏓
´— ∪ — ∪∪ — ⏓
10 ∪ ´— — — ∪ — ∪ — —

Die vier ersten Verse lauten mit einer iambischen Dipo auf welche in der zweiten Reihe des zweiten Verses ein lektischer Pherekrateus, des dritten Verses ein katalek Glykoneus folgt, v. 5—9 gleichfalls ein katalektischer Gly und drei akatalektische Pherekrateen, welchen eine iambische podie vorausgeht (die einzige nicht synkopirte Reihe) u dreifach synkopirter iambischer Trimeter folgt. — Sept.

2=303—320: die Strophe ist zweitheilig, der erste Theil 7—294 iambisch, der zweite Theil logaödisch:

τοὶ μὲν γὰρ ποτὶ πύργους
πανδαμὶ πανομιλὶ
στείχουσιν· τί γένωμαι;
τοὶ δ' ἐπ' ἀμφιβόλοισιν
ἰάπτουσι πολῖται
χερμάδ' ὀκριόεσσαν.
παντὶ τρόπῳ, | Διογενεῖς θεοί, πόλιν | καὶ στρατὸν
Καδμογενῆ ῥύεσθε.

akatalektische Pherekrateen in stichischer Folge wie bei reon, welcher den Hiatus zwischen den einzelnen Reihen te, am Schlusse folgt eine freiere Bildung:

´ ◡◡ — ´ ◡◡ — ◡ — ◡ — ´ ◡ ◡
´ ◡◡ — ◡ — ◡

Suppl. v. 556—564=565—573 in einer theilweise stark ver-nen Strophe stehen nach dem ersten iambischen Verse zwei lektische Pherekrateen und nach mehreren anderen iambi- Versen am Schlusse zwei katalektische Glykoneen mit akatalektischen ersten Pherekrateus, ein Ansatz zu einem neischen System bei Aeschylus:

κινομένα πόνοις ἀτί|μοις ὀδύναις τε κεντροδα|λήτισι θυιὰς Ἥρας.

4—581 (lückenhaft) = 582—589:

τ. δι' αἰῶνος μακροῦ πάνολβον·
ἔνθεν πᾶσα βοᾷ χθών,
"φυσιζόου γένος τόδε Ζηνός ἐστιν ἀληθῶς·
τίς γὰρ ἂν κατέπαυσεν Ἥ|ρας νόσους ἐπιβούλους;
Διὸς τάδ' ἔργα· καὶ τόδ' ἂν γένος λέγων
ἐξ Ἐπάφου κυρήσαις."

◡ ´ — — ◡ — ◡ — ◡̄
´ — — ◡◡ — —
◡ ´ ◡ — ◡ — ◡ — ´ ◡ — ◡◡ — —
´ ◡ — ◡◡ — ◡ — ´ ◡ — ◡◡ — —
◡ ´ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
´ ◡◡ — ◡ — —

akatalektische Pherekrateen, deren jedem eine iambische , einmal ein Glykoneus vorausgeht. Zu bemerken ist der selten ohne Synkope gebrauchte iambische Trimeter v. 7, end der erste dreimal synkopirt ist. — Das zweite Stasi- dieser Tragödie v. 630 enthält in unmittelbarer Folge drei dische Syzygieen, die einen übereinstimmenden Bau zeigen. Syzygie beginnt mit mindestens drei Pherekrateen, dann



verbinden sie sich mit anderen Reihen, am Schlusse einer je Syzygie stehen gleichmässig zwei Pherekrateen und ein Priap Die anlautenden Pherekrateen sind unrichtig für Dochmien halten worden, obwohl die letzteren nicht überall abzuweisen si

Erste Syzygie v. 630—642 = 643—655:

νῦν ὅτε καὶ θεοὶ Διογενεῖς κλύοιτ' εὐκ|ταῖα γένει χεούσας·
μήποτε πυρίφατον | τάνδε Πελασγίαν
τὸν ἄχορον βοὰν | κτίσαι μάχλον Ἄρη,
τὸν ἀρότοις θερίζοντα βροτοὺς ἐν ἄλλοις,
5 οὕνεκ' ᾤκτισαν ἡμᾶς,
ψῆφον δ' εὔφρον' ἔθεντο,
αἰδοῦνται δ' ἱκέτας Διός, ποίμναν τάνδ' ἀμέγαρτον·

́— ⏑⏑ — ⏑ — ́— ⏑⏑ — ⏑ — — ́— ⏑⏑ — ⏑ — —
́— ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑ — ́— ⏑⏑ ⏑ —
⏑ ́⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ ⏑ —
́— ⏑ — ⏑ — ́— ⏑⏑ — ⏑ —
5 ́— ⏑ — ⏑⏑ — —
́— — ⏑⏑ — ⏑
́— — — ⏑⏑ — ⏑ — ́— — — ⏑⏑ — ⏑

Vers 3 müssen wir einen dochmischen Dimeter gelten las die vorausgehenden fünf Reihen sind Pherekrateen, v. 4 best aus einer katalektisch-trochäischen Tripodie (nicht Dochmi und einem Pherekrateus, der Schluss ist genau derselbe wie den beiden folgenden Syzygieen.

Zweite Syzygie v. 656—665 = 666—677:

τοιγὰρ ὑποσκίων ἐκ στομάτων ποτάσθω φιλότιμος εὐχά·
μήποτε λοιμὸς ἀνδρῶν
τάνδε πόλιν κενῶσαι·
μηδ' ἐπιχωρίοις <στάσις>
5 πτώμασιν αἱματίσαι πέδον γᾶς.
ἥβας δ' ἄνθος ἄδρεπτον
ἔστω, μηδ' Ἀφροδίτας
εὐνάτωρ βροτολοιγὸς Ἄρης κέρσειεν ἄωτον.

Nach fünf Pherekrateen, von denen keiner dochmisch zu mes ist, folgen gegen den Schluss des ersten Satzes zwei logaödis Tetrapodieen, die eine ein katalektischer erster Glykoneus, zweite eine akatalektische πρὸς δυοῖν (eine sehr seltene F in dieser Strophenart, wie oben bemerkt). Die Strophe gel zu den sehr wenigen rein logaödischen des Aeschylus.

Dritte Syzygie v. 678—687 = 688—697:

ἀντ. μηδέ τις ἀνδροκμὴς λοιγὸς ἐπελθέτω τάνδε πόλιν δαΐζων,
ἄχορον ἀκίθαριν δακρυογόνον Ἄρη
βοάν τ' ἔνδημον ἐξοπλίζων·

νούσων δ' ἑσμὸς ἀπ' ἀστῶν
5 *ἵζοι κρατὸς ἀτερπής·*
εὐμενὴς δ' ὁ Λύκειος ἔσ|τω πάσᾳ νεολαίᾳ.

er zweite Vers lässt sich als dochmischer Dimeter, aber auch s zwei aufgelöste trochäische Tripodieen fassen, der dritte ist denfalls ein dreifach synkopirter iambischer Trimeter. Als vierte yzygie folgt eine iambische des tragischen Tropos. Dies Stamon ist ein Hauptstück des äschyleischen Logaödenstiles, in elchem er auf der Höhe steht. — Agam. v. 681—698 = 699 -716 vgl. § 26, S. 211: trochäisch-logaödisch mit Ionici (*ἀνακλώ-ενοι*), ähnlich Choeph. v. 324. — v. 717—726 = 727—736:

ἔθρεψεν δὲ λέοντος
ἶνιν δόμοις ἀγάλακτον
οὕτως ἀνὴρ φιλόμαστον,
ἐν βιότου προτελείοις
5 *ἅμερον, εὐφιλόπαιδα*
καὶ γεραροῖς ἐπίχαρτον·
πολέα δ' ἔσχ' ἐν ἀγκάλαις νεοτρόφου τέκνου δίκαν
φαιδρωπῶς ποτὶ χεῖρα σαίνοντα γαστρὸς ἀνάγκαις.

Vie gewöhnlich im Anfange drei akatalektische Pherekrateen, uf welche drei rhythmisch gleiche daktylische Tripodieen folgen; en letzten Theil bilden zwei Tetrameter d. h. zwei katalektisch-rochäische Tetrapodieen und ein Priapeus, dessen akatalektischer 'herekrateus einem Glykoneus gleich steht. Es widerstreitet en Stilgesetzen des Aeschylus aus den beiden ersten Pherekrateen Glykoneen zu machen, dagegen ist die Anakrusis zwar icht häufig in den Pherekrateen, aber doch zulässig. — v. 1448—454 = 1468—1474:

φεῦ, τίς ἂν ἐν τάχει, | μὴ περιώδυνος, | μηδὲ δεμνιοτήρης
μόλοι τὸν αἰεὶ φέρουσ' ἐν ἡμῖν
Μοῖρ' ἀτέλευτον ὕπνον δαμέντος
φύλακος εὐμενεστάτου,
5 *πολέα τλάντος γυναι|κὸς διαί; πρὸς γυναι|κὸς δ' ἀπέφθισεν βίον.*

—́ ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑⏑ — —
⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — ⏑ — —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑̄
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 ⏑́⏑ ⏑ — — ⏑ — | —́ ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —.

Die drei Anfangspherekrateen, von denen zwei katalektisch sind, dürfen nicht dochmisch gemessen werden, wie geschieht; zu bemerken ist die seltene logaödische Tetrapodie *πρὸς δυοῖν*, alle übrigen Reihen bestehen aus synkopirten Iamben. — v. 1481—

1488 = 1505—1512 nach der metrisch sicheren Ergänzung Schütz und Weil:

στρ. ἤ μέγαν, ⟨ἤ μέγαν⟩ οἴκοις
δαίμονα καὶ βαρύμηνιν αἰνεῖς,
φεῦ φεῦ, κακὸν αἶνον ἀ|τηρᾶς τύχας ἀκορέστου·
ἰὴ ἰή, διαὶ Διὸς παναιτίου πανεργέτα.
5 τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς τελεῖται;
τί τῶνδ᾽ οὐ θεόκραντόν ἐστιν;

ἀντ. ὡς μὲν ἀναίτιος εἶ ⟨σὺ⟩
τοῦδε φόνου τίς ὁ μαρτυρήσων;
πῶ πῶ; πατρόθεν δὲ συλ|λήπτωρ γένοιτ᾽ ἂν ἀλάστωρ.
βιάζεται δ᾽ ὁμοσπόροις ἐπιρροαῖσιν αἱμάτων
5 μέλας Ἄρης, ὅποι δὲ καὶ προβαίνων
πάχνᾳ κουροβόρῳ παρέξει.

´ ◡◡ – ◡◡ – ◡̄
´ ◡◡ – ◡◡ – ◡ –
´ ◡◡ – ◡ – | – ´ ◡ – ◡ ´
◡ ´ ◡ – ´ – ◡ – ◡ ´ ◡ – ◡ – ´
5 ◡ ´ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – –
´ – – ◡◡ – ◡ – –

Die Syzygie hat einige Aehnlichkeit mit Suppl. v. 556 insofern, als zwei (anakrusische) Pherekrateen und ein iambi Tetrameter zusammenstehen und eine zweite längere iamb Reihe (dort eine Pentapodie, hier eine Hexapodie) vorko Die Bildung ist in beiden Syzygieen freier als gewöhnlich, na lich wirken die nicht synkopirten Iamben, die in unserer Sy ununterbrochen in grosser Zahl aufeinander folgen, fast fremdlich. In beiden ist eine Annäherung an den sophoklei Stil zu bemerken. — Die Choephoren enthalten entspre der schwermüthigen und dumpfbrütenden Stimmung, welch ersten Drittel des Stückes herrscht, zahlreiche Logaöden in herrlichen Kommos zwischen Orestes, Chor und Elektra an Grabe des Vaters und Königs. Zu beachten ist, dass mit muthvollen und energischen Hebung der Stimmung iamb Strophen eintreten, am Schlusse v. 466 sinkt die Stimm wieder etwas und wird im Gedanken an die blutigen Sc (Muttermord) zaghaft und wehmüthig, weshalb wieder Loga eintreten. v. 315—322 = 332—340:

ὦ πάτερ αἰνόπατερ, τί σοι φάμενος ἢ τί ῥέξας
τύχοιμ᾽ ἄγκαθεν οὐρίσας, ἔνθα σ᾽ ἔχουσιν εὐναί;
σκότῳ φάος ἀντίμοιρον· χάριτες δ᾽ ὁμοίως
κέκληνται γόος εὐκλεὴς προσθοδόμοις Ἀτρείδαις.

⏑́⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — —
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑́⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑́⏑⏑ — ⏑ — ⏑́⏑⏑ — ⏑ — —
⏑́ — — ⏑⏑ — ⏑ — ⏑́⏑⏑ — ⏑ — —

:weite und vierte Vers ist ein Priapeus, der erste hat
›e rhythmische Geltung, indem der Glykoneus durch eine
lische Reihe *πρὸς δυοῖν*, der akatalektische Pherekrateus
einen Ithyphallicus vertreten wird, der dritte Vers besteht
nem anakrusisch-katalektischen und einem akatalektischen
krateus. — v. 324—331 = 355—362. Die Strophe ist be-
rs significant durch die vier *ἀνακλώμενοι*, die paarweise zu
Verse zu verbinden sind, der erste Vers ist in eine iambi-
Tetrapodie und eine iambische Tripodie zu zerlegen, die
lischen Reihen, welche hier nur ein secundäres Element
, sind zwei Pherekrateen und ein Glykoneus. Die Strophe
gewöhnlich stark gemischt, etwa wie in dem *μέλος ψυχα-
ὸν* der Perser. Ebenfalls *ἀνακλώμενοι* in der logaödischen
ie Agam. v. 681 ff. — Choeph. v. 345—353 = 363—371:

εἰ γὰρ ὑπ' Ἰλίῳ
πρός τινος Λυκίων, πάτερ,
δορίδματος κατηναρίσθης,
λιπὼν ἂν εὔκλειαν ἐν δόμοισιν
τέκνων τ' ἐν κελεύθοις ἐπιστρεπτὸν αἰῶ
κτίσας πολύχωστον ἂν εἶχες
τάφον διαποντίου γᾶς
δώμασιν εὐφόρητον.

Strophe beginnt mit einem Pherekrateus (nicht Dochmius)
Glykoneus, es folgen zwei synkopirte iambische Hexa-
en und ein bakcheischer Trimeter, den Schluss bilden drei
dische Tripodieen (zwei mit Anakrusis), die erste mit zwei
len, die beiden anderen Pherekrateen. — v. 380—385 =
399 geben wir die Antistrophe, weil wir die Strophen
für kritisch sicher halten:

καὶ πότ' ἂν ἀμφιθαλὴς
Ζεὺς ἐπὶ χεῖρα βάλοι,
φεῦ φεῦ, κάρανα, δαΐξας;
πιστὰ γένοιτο χώρᾳ.
5 *δίκαν δ' ἐξ ἀδίκων ἀπαιτῶ·*
κλῦτε δὲ Γᾶ χθονίων τε τιμαί.

daktylische Tripodieen und zwei Pherekrateen, deren erster
rusisch ist, zum Schlusse zwei akatalektisch-logaödische

Tetrapodieen (Glykoneus und Reihe *πρὸς δυοῖν*). — v. 385— =410—417 (*πυκά — εντ'* = *κέαρ*): auf eine synkopirte iambis Hexapodie folgen vier akatalektische Pherekrateen und ein t cheischer Trimeter, die beiden letzten Verse sind stark dorben. — v. 466—470 = 471—475 kleine rein logaödis Syzygie aus drei Pherekrateen und zwei Glykoneen. — So finden sich in den Choephoren nur noch einmal logaödis Reihen in dem *ἐφύμνιον* der Syzygie des zweiten Stasimor 806—811 = zwischen 819 und 820:

τὸ δὲ καλῶς κτάμενον, ὢ μέγα ναίων
στόμιον, εὖ δὸς ἀνάγειν (Weil) *δόμον ἀνδρὸς*
καί νιν ἐλευθερίως
λαμπρῶς ἰδεῖν φιλίοις
5 *ὄμμασιν δνοφερᾶς καλύπτρας.*

⏑́⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — —
⏑́⏑ ⏑ — ⏑́⏑ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑
–́ ⏑⏑ — ⏑⏑ —
⏑ –́ ⏑ — ⏑⏑ —
5 –́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —

Die beiden Adverbia *ἐλευθερίως λαμπρῶς* sind schwer ertr lich, an dem Genitiv *καλύπτρας* ohne *ἐκ* nehmen wir jed keinen Anstoss. Der zuversichtliche Ton dieses Gebetes in w müthiger Grundstimmung bedingt schwungreichen Rhythmus, beiden Pherekrateen haben eine aufgelöste Arsis und sind ebenfalls aufgelösten katalektisch-trochäischen Dipodieen v bunden, eine Form, die den übrigen Strophen fremd ist, Schlussverse sind nach der gewöhnlichen Norm gebildet.

2. Die logaödischen Strophen der zweiten Art s in ihrer Eigenthümlichkeit nicht sowohl durch die Beschaff heit der logaödischen Reihen, als vielmehr durch die hin gemischten daktylischen Reihen und Verse bestimmt. letzteren, hinter denen die Logaöden, Iamben und Trochäen zurückstehen, zeigen eine sehr mannichfache Form; wir fin sie bald in continuirlicher Folge der daktylischen Füsse wie der an das *κατὰ δάκτυλον εἶδος* erinnernden Heptapodie Hiket. *Ζηνὸς ἔφαψιν· ἐπωνυμίᾳ δ' ἐπεκραίνετο μόρσιμος αἰών*, d Hexameter v. 69, bald auch mit häufiger Synkope der The wodurch die daktylische Hexapodie und Tetrapodie zum ch iambischen Trimeter und Dimeter wird; so erscheinen z Choriamben mit Anakrusis vor einem ersten Pherekrateus S 324 *ὑπ' ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ θεόθεν περθομέναν ἀτίμως*, drei Ch

iamben Hiket. 57, vier Choriamben Pers. 633, mit vorausgehendem katalektischen Pherekrateus Hiket. 60 *δοξάσει τιν' ἀκούειν ὄπα τᾶς Τηρείας μήτιδος οἰκτρᾶς ἀλόχου*, fünf Choriamben mit folgendem ersten Pherekrateus Hiket. 544 *φῦλα, διχῇ δ' ἀντίπορον γαῖαν ἐν αἴσᾳ διατέμνουσα πόρον κυματίαν ὁρίζει.* Contraction an erster Stelle der daktylischen Reihe ist Hiket. 543. 552 *πολλὰ βροτῶν διαμειβομένα* und *Παμφύλων τε διορνυμένα* zugelassen, ebenso Hiket. 74. 83 *δειμαίνουσα φίλους* und *ἔστι δὲ κἀκ πολέμου*, wo eine Aenderung in *δεῖμα μένουσι* unnöthig ist.

Hiket. Parod. α' 41—48=49—56.

νῦν δ' ἐπικεκλομένα
Δῖον πόρτιν ὑπερ|πόντιον τιμάορ', ἶνίν τ' ἀνθονομού|σας προγόνου
βοὸς ἐξ ἐπιπνοίας
Ζηνὸς ἔφαψιν· ἐπωνυμίᾳ δ' ἐπεκραίνετο μόρσιμος αἰὼν
εὐλόγως, Ἔπαφόν τ' ἐγέννασεν.

⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ —
⏑́ — — ⏑⏑ — | ⏑́ ⏑ — — — ⏑ — — — ⏑⏑ — ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑
— ⏑⏑ — —
⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
⏑́ ⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — — ⏓

β' 57—62=63—68.

εἰ δὲ κυρεῖ τις πέλας οἰωνοπόλων
ἐγγάϊος οἶκτον ἀΐων,
δοξάσει τιν' ἀκούειν ὄπα τᾶς Τηρείας μήτιδος οἰκτρᾶς ἀλόχου
κιρκηλάτου τ' ἀηδόνος.

⏑́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
— ⏑́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑́ ⏑ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏑́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
— — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓

Endlich ist noch zu bemerken, dass Aeschylus es liebt iambische und trochäische Strophen logaödisch-choriambisch zu schliessen.

Dieser zweiten Art gehören die folgenden Strophen an: Pers. v. 633—638=639—646 choriambisch-logaödisch mit zwei iambischen Reihen:

ἦ ῥ' ἀΐει μου μακαρίτας ἰσοδαίμων βασιλεὺς
βάρβαρα σαφηνῆ
ἱέντος τὰ παναίολ' αἰανῆ δύσθροα βάγματα;
παντάλαν' ἄχη διαβοάσω;
5 *νέρθεν ἆρα κλύει μου;*

v. 646—651 = 652—656:

ἀντ. οὔτι γὰρ ἄνδρας πότ' ἀπώλλυ πολεμοφθόροισιν ἄταις,
θεομήστωρ δ' ἐκικλήσκετο Πέρσαις, θεομήστωρ δ'
ἔσκεν, ἐπεὶ στρατὸν εὖ ποδούχει. — ἐή.

—́ ∪∪ — — ∪∪ — —́ ∪∪ — ∪ — ∪ — —
∪∪ —́ — ∪∪ ⊔ ∪∪ — — ∪∪ — —
— ∪∪ — ∪∪ — ∪ — —

choriambisch-logaödisch mit einem ionischen Tetrameter.
die folgende Syzygie v. 657—664 = 665—671, die als logai
iambisch mit einem dochmischen Dimeter zu bezeichn
s. unten die Dochmien; — die schliessende Epode v. 672
die theilweise stark verderbt ist, scheint daktylisch-loga
zu sein. — Während wir in den Persern nur in den Ant
stehen, finden wir in den Septem die Gattung in re
Blüthe vertreten: v. 321—332 = 333—344 eine wechselvo
klar entwickelte Syzygie:

οἰκτρὸν γὰρ πόλιν ὧδ' ὠγυγίαν
Ἀΐδα προϊάψαι, δορὸς ἄγραν
δουλίαν, ψαφαρᾷ σποδῷ,
ὑπ' ἀνδρὸς Ἀχαιοῦ πεδόθεν
5 περθομέναν ἀτίμως,
τὰς δὲ κεχειρωμένας ἄγεσθαι,
αἰαῖ, νέας τε καὶ παλαιὰς
ἱππηδὸν πλοκάμων, περιρ-
ρηγνυμένων φαρέων· βοᾷ δ'
10 ἐκκενουμένα πόλις,
λαΐδος ὀλλυμένας μιξοθρόου·
βαρείας τοι τύχας προταρβῶ.

—́ — — ∪∪ — — ∪∪ —
—́ ∪ ∪∪ . . . . ∪∪ ∪
—́ ∪ — ∪∪ — ∪ —
∪ —́ ∪∪ — ∪∪ .
5 —́ ∪∪ — ∪ —
—́ ∪∪ — — ∪ — ∪ . .
∪̄ —́ ∪ — ∪ — ∪ —
—́ ∪∪ — ∪ —
—́ ∪∪ — ∪∪ — ∪ —
10 —́ ∪ — ∪ — ∪ —
—́ ∪∪ — ∪∪ — — ∪∪ —
∪ —́ — — ∪ — ∪ — —

Zweitheilig, aber sehr scharf ausgeprägt mit logaö
choriambischem Schlusse wie öfters im Agamemnon is
Syzygie Sept. v. 911—921 = 922—933. S. oben § 31, S
Der Grund des Ueberganges aus den tragischen Iamb

fast energisch-gewaltsamen Choriamben liegt im Inhalte vor. —

Die Hiketides sind an dieser Art logaödischer Strophen nders reich. Ueber v. 41—48=49—56 und 57—62=63—68 687. — v. 68—76=77—84:

τῶς καὶ ἐγὼ φιλόδυρτος Ἰαονίοισι νόμοισιν Str. 3.
δάπτω τὰν ἁπαλὰν | Νειλοθερῆ παρειὰν
ἀπειρόδακρύν τε καρδίαν.
γοεδνὰ δ' ἀνθεμίζομαι
5 δειμαίνουσα φίλους, τᾶσδε φυγᾶς
Ἀερίας ἀπὸ γᾶς
εἴ τίς ἐστι κηδεμών.

ylisch-logaödisch mit einer choriambischen Reihe v. 5. Die ische Reihe beginnt, die trochäische beschliesst den zweiten . — v. 524—530=531—537:

Ἄναξ ἀνάκτων, μακάρων
μακάρτατε καὶ τελέων
τελειότατον κράτος, ὄλβιε Ζεῦ,
πιθοῦ τε καί μ' ἀνόρθου·
5 ἄλευσον ἀνδρῶν ὕβριν εὖ στυγήσας·
λίμνᾳ δ' ἔμβαλε πορφυροειδεῖ
τὰν μελανόζυγ' ἄταν.

Syzygie ist daktylisch-logaödisch ohne Choriamben, die ige iambische Reihe v. 4 bildet den Abschluss des ersten es wie in der Antistrophe, es kann daher nicht γένει σῷ hrieben werden. Dem Sinne nach conjicirt Oberdick vorlich: μ' ἀνόρθου. Siehe dessen Commentar. — Zahlreiche riamben wiederum am Schlusse und zwei daktylische Reihen ält die Syzygie v. 538—546=547—555, in deren Anfang i iambische Reihen eine akatalektische Tetrapodie **πρὸς δυοῖν** chliessen:

παλαιὸν δ' εἰς ἴχνος μετέσταν
ματέρος ἀνθονόμους ἐπωπάς,
λειμῶνα βούχιλον, ἔνθεν Ἰὼ
οἴστρῳ ἐρεσσομένα
5 φεύγει ἁμαρτίνοος,
πολλὰ βροτῶν διαμειβομένα
φῦλα, διχῇ δ' ἀντίπορον
γαῖαν ἐν αἴσᾳ διατέμνουσα πόρον
κυματίαν ὁρίζει.

∪ –́ – – ∪ ∪ – ∪
–́ ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ – –
∪̄ –́ ∪ – – ∪ – ∪ – –
–́ ∪ ∪ – ∪ ∪ –

5 ⏑⏑ — ⏑⏑ —
⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ —
⏑⏑ — — ⏑⏑ —
⏑⏑ — — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —
⏑⏑ — ⏑ — —

Iambisch-logaödisch mit zwei Pherekrateen und am Schlus mit zwei Glykoneen und einem Pherekrateus (die iambisch Reihen sind theilweise verdorben) ist die Syzygie v. 556—5 =564—573. — Die Orestie hat keine Strophen dieser Art au zuweisen mit Ausnahme der zweitheiligen Strophe Agam. 192-204=205—217, die annähernd schon der folgenden Katego zuzurechnen ist. (S. oben § 31).

3. Logaödische Schlüsse von mehreren Reihen bis sechs oder auch von einer einzigen Reihe in iambischen, trochä schen und dochmischen Strophen liebt Aeschylus in so hohe Maasse, dass sie in unmittelbar aufeinander folgenden Syzygie öfters vorkommen. Es wird hierdurch einerseits das schwun volle Pathos der Iamben gemildert, andererseits bei choriaml scher Bildung noch gesteigert. Längere logaödische Schlüs haben die Hiketides v. 95—102=103—110 und 111—121 122—132. Agam. v. 224—227=234—237 drei Pherekrate 380—384=398—402 drei Pherekrateen und ein Priapeus, eben in den beiden folgenden Syzygieen v. 416—419=433—436 zw Pherekrateen und ein Priapeus, 450—455=469—474 zwei Pri peen, zwischen ihnen zwei Pherekrateen.

Die vereinzelten logaödischen Reihen kommen nicht alle als Schluss der ganzen Strophe, sondern auch am Schlusse ein Satzes innerhalb der Strophe vor, sehr selten ist eine logaöd sche Reihe der ganzen Strophe vorausgeschickt. Fast imm sind diese Reihen Merkzeichen der Strophencomposition. Per v. 258 *Πέρσαι τόδ' ἄχος κλύοντες*, 270 und 271 *τᾶσδ' α Ἀσίδος ἦλθεν αἶας δᾴαν Ἑλλάδα χώραν*, 556 und 557 *τόξαρχ πολιάταις, | Σουσίδαις φίλος ἄκτωρ*; 1045 *οἲ μάλα καὶ τόδ' ἀλγ* — Sept. v. 350 in der Mitte am Schlusse eines Satzes *ἀρτιτρ φεῖς βρέμονται*; 485, 567, 638, 701 viermal am Schlusse v dochmischen Strophen (s. unten § 53), einmal ein akatalektisch Glykoneus, dreimal ein akatalektischer Pherekrateus, an Stelle d letzteren steht einmal v. 420 eine akatalektisch-trochäische Tripod *ὀλομένων ἰδέσθαι*. v. 900—910 *ἀντ.* am Schlusse der beiden Sätz *δι' ὧν αἰνομόροις*, *δι' ὧν νεῖκος ἔβα καὶ θανάτου τέλος*. — οἰ

"Αρης, 937 am Schlusse des ersten Satzes νείκεος ἐν τε-
— Hiket. v. 351—353, 375 πᾶν ἐπικραίνεις· ἄγος φυ-
791, 815 und 816, 1065 ohne ersichtlichen Grund. —
v. 246 αἰῶνα φίλως ἐτίμα, sonst nur längere logaödische
e. Choeph. v. 30 ist keine logaödische Reihe, sondern
ktylische Pentapodie, die auch sonst an vorletzter Stelle
trochäischen Strophen des Aeschylus vorkommt, 460.
neniden haben überhaupt nur einzelne logaödische Reihen:
τερ Νύξ, ἀλαοῖσι (andere theilen anders ab und schreiben
537 καὶ πολύευκτος ὄλβος und in der folgenden Syzygie
Priapeus λαῖφος ὅταν λάβῃ πόνος θραυομένας κεραίας,
κτὸς ἀτιμοπενθεῖς, ausnahmsweise eine logaödische Penta-
ρὸς τρισὶν am Anfange des kleinen trochäischen Segens-
es v. 996 an Stelle einer daktylischen Pentapodie.

Die logaödischen Strophen des Prometheus unter-
n sich völlig von den in den übrigen sechs Tragödien
nslos eingehaltenen Stilgesetzen und müssen daher ge-
behandelt werden. Das Gleiche ist in fast allen anderen
en Theilen dieser Tragödie der Fall und zwar nach der
g hin, dass sie einen modernen, dem Sophokles und Euri-
ich annähernden Charakter tragen.
n der ersten Syzygie der kommatischen Parodos, welche
n Ganzen betrachtet nicht den Eindruck eines Aeschylei-
iedes macht, v. 128—135 = 143—151 sagt der Scholiast:
ὸς Ἀνακρεόντειός ἐστι κεκλασμένος πρὸς τὸ θρηνητικόν.
ησε γὰρ τῇ Ἀττικῇ Κριτίου ἐρῶν καὶ ἠράσθη λίαν τοῖς
τοῦ τραγικοῦ. ἐχρῶντο δὲ αὐτοῖς οὐκ ἐν παντὶ τόπῳ,
ν τοῖς θρηνητικοῖς. Es folgt hieraus zunächst weiter
als dass die Scholiasten einzelne Verse ionisch massen
ch hierbei des häufigen Gebrauches der Ionici bei Ana-
erinnerten (cf. Blass Rh. Mus. 29, p. 155); alles Uebrige
rarhistorische Anekdote. Wir sind hier so wenig an die
g des Scholiasten gebunden wie in zahllosen anderen Fällen:

μηδὲν φοβηθῇς· φιλία γὰρ ἅδε τάξις
πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις
προσέβα τόνδε πάγον, πατρῴας
μόγις παρειποῦσα φρένας·
κραιπνοφόροι δέ μ' ἔπεμψαν αὖραι.
κτύπου γὰρ ἀχὼ χάλυβος διῇξεν ἄντρων
μυχόν, ἐκ δ' ἔπληξέ μου τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ·
σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῷ.

⏓ ⏑́ ⏑ — ⏑́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
⏑⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — —
⏑⏑ ⏑́ — ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑⏑ ⏑
5 ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — —
⏑⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑́ ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —

Als *ἀνακλώμενοι* können aufgefasst werden v. 1 u. 6 zv Reihe, v. 2 und etwa 7 erste Reihe katalektisch. Viel n liegt aber für v. 1 und 6 die Theilung in einen Diiambus einen akatalektischen ersten Glykoneus. Mag man aber die oder die andere Messung bevorzugen, die Syzygie ist entschi logaödisch und besteht wesentlich aus logaödischen Tetrapod (Glykoneen und zwei Tetrapodieen *πρὸς δυοῖν*), der einzige Pl krateus *τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ* ist akatalektisch und rhythm einer Tetrapodie gleich, sonst finden sich zwei *ἀνακλώμενοι*, akatalektischer und ein katalektischer. Die Abweichung den logaödischen Stilgesetzen des Aeschylus ist augenfällig.

Die zweite logaödische Syzygie des Prometheus v. 54 553 = 554 — 560, die wir nach den charakteristischen Best theilen als anapästisch-logaödisch mit einer daktylischen mehreren trochäischen (bez. iambischen Reihen) zu bezeicl haben, ist dem Aeschylus gleichfalls fremd, sie gehört zu zuletzt entwickelten logaödischen Compositionsweisen, über we wir später zu sprechen haben:

φέρ' ὅπως ἄχαρις χάρις, ὦ φίλος, εἰπὲ ποῦ τίς ἀλκά,
τίς ἐφαμερίων ἄρηξις; οὐδ' ἐδέρχθης
ὀλιγοδρανίαν ἄκικυν,
ἰσόνειρον, ᾇ τὸ φωτῶν
5 *ἀλαὸν γένος ἐμπεποδισμένον; οὔποτε* ⏑ —
τὰν Διὸς ἁρμονίαν θνατῶν παρεξίασι βουλαί.

⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑⏑ — ⏑ ́ ⏑ — —
⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — —
⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —
5 ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑́ ⏑⏑ — —
⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — —

Im Uebrigen finden sich im Prometheus nur vereinz logaödische Reihen, v. 397 als Anfang einer ionischen Stro *Στένω σε τᾶς οὐλομένας τύχας, Προμηθεῦ*, v. 166 *τὰν* *ἄλωτον ἕλῃ τις ἀρχάν* logaödische Tetrapodie *πρὸς δυοῖν*

Clausel einer iambisch-daktylischen Strophe, v. 418 und 419 ein Priapeus ἔσχατον τόπον ἀμφὶ Μαι|ῶτιν ἔχουσι λίμναν als Schluss einer akatalektisch-trochäischen Strophe (auch nicht Aeschyleisch), v. 906 ein akatalektischer Pherekrateus als Clausel einer iambisch-trochäischen Epode.

Logaöden des Sophokles und Euripides.

Bei Sophokles und Euripides sind die Logaöden in den Monodieen und Kommatien im Ganzen nicht sehr häufig gebraucht, dagegen haben sie in den Chorliedern einen fast ausschliesslichen Principat gewonnen und walten hier noch in höherem Grade vor als in den Monodieen die Dochmien. Ihre Bedeutung ist hierdurch eine wesentlich andere geworden als bei Aeschylus. Während sie bei Aeschylus den übrigen Strophengattungen coordinirt standen und überall eine strenge Beziehung zum Inhalte zeigten, sind sie bei Sophokles und Euripides das Universalmaass der Chorgesänge, das den mannichfachsten poetischen Situationen als Rhythmus dient; die übrigen Strophengattungen werden bei Weitem seltener als früher und meist nur da gebraucht, wo das Ethos des Rhythmus besonders significant hervortreten soll, während dagegen von einer bestimmten ethischen Bedeutung der Logaöden häufig nicht oder nur im Gegensatze zu anderen Metren z. B. den Daktylo-Epitriten in der Medea oder in Folge bedeutender Einmischung von charakteristischen alloiometrischen Reihen die Rede sein kann. Ohne Zweifel hängt dies mit der veränderten Stellung des Chores zusammen, der nicht mehr wie bei Aeschylus selbstthätig in die Handlung eingreift, sondern immer mehr seine individuelle Stellung einbüsst. Bei der Zurückdrängung der übrigen Strophengattungen aus dem tragischen Chorgesange ist nun aber die Mannichfaltigkeit der logaödischen Bildungen um so grösser; es zeigt sich ein Reichthum der logaödischen Strophencomposition, der über die nur auf zwei Grundformen beschränkten Logaöden des Aeschylus weit hinausgeht. Wir haben diesen Umschwung der tragischen Chormetrik nach den uns vorliegenden Resten der dramatischen Poesie auf Sophokles zurückzuführen; Euripides adoptirt die sophokleischen Logaöden, ohne indess die älteren durch Aeschylus ausgebildeten Chormetra in dem Grade wie Sophokles zu verdrängen, ähnlich wie sich Sophokles in seinen späteren Tragödieen den durch Euripides eingeführten monodischen Metren

zuwendet. Man könnte nun leicht denken, dass Sophokles fü
seine Chormetra die logaödischen Stilarten des Simonides, Pinda
und Aeschylus herübergenommen habe, aber es finden sich nu
selten bei ihm oder bei Euripides Strophen, die das Gepräg
jener Stilgattungen tragen. Lässt sich gleich in manchen Forme
die Analogie mit Aeschyleischen und Simonideischen Bildunge
nicht verkennen, so stehen doch die Sophokleischen Loga
öden als eine wesentlich neue metrische Schöpfung da
die durch die Mannichfaltigkeit freier individueller Ge
staltung charakterisirt ist. Sehr bedeutsam ist hierbei die
Aufnahme der durch die subjektiven Lyriker ausgebildeten loga-
ödischen Formen, die der früheren Tragödie und der objektiven
Lyrik gleich fern standen und bisher nur in die Komödie Ein-
gang gefunden hatten, keineswegs aber hat eine blosse Nach-
bildung, sondern nur eine freie Verwerthung mancher in der
subjektiven Lyrik ausgebildeter Formen stattgefunden.

Im Folgenden erörtern wir zunächst die charakteristischen
Formen in den logaödischen Strophen des Sophokles und Euri-
pides und schliessen sodann die Eintheilung in Species (εἴδη) oder
Compositionsweisen an, welche durch das Vorherrschen gewisser
metrischer Elemente bestimmt werden.

1. Die glykoneischen Systeme (vgl. S. 571), welche bei
Aeschylus noch nicht, wohl aber schon bei den subjektiven Lyri-
kern auftreten, sind bei Sophokles und Euripides eine so geläufige
Form, dass sie bloss im Aias, in der Medea und Hecuba fehlen
in der Komödie sind sie auf die oben angegebenen Fälle be-
schränkt. Der Daktylus nimmt gewöhnlich die zweite Stelle ein
z. B. Androm. 502:

ἅδ' ἐγὼ χέρας αἱματηρὰς βρόχοισι κεκλῃμένα | πέμπομαι κατὰ γαίας.

Erste Glykoneen (mit dem Daktylus an erster Stelle) kommen
bei Sophokles und Aristophanes vor:

Trach. 118: *Κρήσιον· ἀλλά τις θεῶν | αἰὲν ἀναμπλάκητον Ἅιδα σφε
δόμων ἐρύκει.* Electr. 1058; Antig. 106; Philokt. 687
Equit. 531; Nub. 563;

dritte Glykoneen (Epichoriamben) sind bei Euripides häufig
Helen. 1332:

*οὐδ' ἦσαν θεῶν θυσίαι, | βωμοῖς τ' ἄφλεκτοι πέλανοι· | πηγὰς δ'
ἀμπαύει δροσερὰς | λευκῶν ἐκβαλεῖν ὑδάτων | πένθει
παιδὸς ἀλάστῳ.*

ei den Komikern schliesst das aus dritten Glykoneen bestehende
rstem nicht mit dem Pherekrateus, sondern mit dem trochäischen
imeter, der in gleicher Weise wie die Schlussreihe des Eupo-
leischen Verses behandelt wird; wir können daher eine solche
erbindung als ein Eupolideisches System bezeichnen:

Vesp. 1458 *ἀντ.*: *τί γὰρ ἐκεῖνος ἀντιλέγων | οὐ κρείττων ἦν, βουλόμενος | τὸν φύσαντα σεμνοτέροις | κατακοσμῆσαι πράγμασι;* Pherecrat. Krapat. fr. 16; Agrioi fr. 2.

uch bei den Tragikern wird der schliessende Pherekrateus
äufig durch eine andere Reihe, namentlich durch den logaödi-
chen Prosodiakos oder eine logaödische Tetrapodie mit theti-
chem Ausgange vertreten:

Soph. Electr. 1066: *ὦ χθονία βροτοῖσι φά|μα, κατά μοι βόασον οἰκ|τρὰν ὄπα τοῖς ἔνερθ' Ἀτρεί|δαις, ἀχόρευτα φέρουσ' ὀνείδη.*

Iphig. Taur. 1096: *ποθοῦσ' Ἑλλάνων ἀγόρους, | ποθοῦσ' Ἄρτεμιν λοχίαν, | ἃ παρὰ Κύνθιον ὄχθον οἰκεῖ.*

Helen. 1504: *ναύταις εὐαεῖς ἀνέμων | πέμποντες Διόθεν πνοάς· | δύσκλειαν δ' ἀπὸ συγγόνου | βάλετε βαρβάρων λεχέων, | ἃν Ἰδαίων ἐρίδων.*

ie verschiedenen Formen des Glykoneus, namentlich der zweite
nd dritte, können in demselben Systeme mit einander abwechseln,
ne Freiheit, als deren letzte Consequenz der bereits S. 541 be-
prochene Polyschematismus anzusehen ist. Nur sehr selten
esteht die ganze Strophe aus Systemen, Androm. 502 und Equit.
73; die normale Form der Composition ist die, dass die Systeme
ur einen Theil der Strophe bilden.

Wie bei den subjektiven Lyrikern enthält das System drei,
ier oder fünf Reihen; oft sind auch nur zwei Reihen mit ein-
nder verbunden, die dann als Priapeus erscheinen. Nur dreimal
sst sich ein längeres System (von sechs Reihen) nachweisen,
ur. Electr. 183 (dritter Glykoneus), Phoeniss. 206 und Hercul.
r. 649; in den acht Glykoneen Thesmoph. 357, Iphig. Aul. 543
gl. Phoen. 231) ist die Form des reinen Systemes verlassen.
ie Uebereinstimmung der subjektiven Lyriker und Dramatiker
der Zahl der Reihen führt zu der Vermuthung, dass das glyko-
ische System des Dramas der subjektiven Lyrik entlehnt ist,
as für die Komödie durch den eigenthümlichen Gebrauch und
hischen Charakter bestätigt wird. Die Cäsur am Ende der
eihe ist wie bei den Lyrikern in den meisten Fällen beobachtet;

der melische Gebrauch der Glykoneen gestattet jedoch häufig Ausnahmen als in den anapästischen Systemen. Der hin u wieder zugelassene Hiatus scheint ebenfalls in den glykon schen Systemen der Lyriker seinen Vorgang zu haben, worüb bereits gesprochen ist. Ein Unterschied der Lyriker und D matiker dagegen besteht in der Basis und Auflösung. Arist phanes lässt in den Eupolideischen Systemen alle Formen d Basis zu, in den eigentlichen glykoneischen Systemen dageg wendet er nur spondeische und trochäische Basis an und ve meidet alle Auflösungen. Die Stelle Ran. 1309 ff. kann nic als Ausnahme betrachtet werden, da diese Verse geradezu a Euripides entlehnt sind; eine ähnliche Entlehnung scheint au für Ran. 1251. 1253 angenommen werden zu müssen. — B Sophokles und Euripides ist die iambische Basis im An- u Inlaute des Systems gestattet. Die Auflösung (tribrachisc Basis) ist bei Sophokles nur selten nachzuweisen: Antig. 1 φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ, wo sie sichtlich mit Absicht g wählt ist, und in der Monodie Oed. Col. 197: πάτερ, ἐμὸν τὸ ἐν ἀσυχαίᾳ βάσει βάσιν ἅρμοσαι, vgl. Aias 1185; Trach. 84 um so häufiger ist sie bei Euripides, wo sie am meisten den a lautenden Trochäus des zweiten Glykoneus oder die beiden erst Trochäen des dritten Glykoneus, aber nur selten den anlautend Spondeus (anapästische Basis) trifft: Iphig. Taur. 1120 μεταβάλλ δυσδαιμονίᾳ, 1132 und 1146 ἐμὲ δ' αὐτοῦ προλιποῦσα βῇ ο ῥοθίοις πλάταις; Helen. 526 πόδα χριμπτόμενος εἰναλίῳ. D auf den Daktylus folgende Arsis ist aufgelöst Helen. 1489: βᾶ Πλειάδας ὑπὸ μέσας, Helen. 1301; Electr. 445. 458; Phoen. 20 226. 234. 237; Iphig. Aul. 165. Die Auflösung der lang Schlusssilbe findet sich Bakch. 910: τὸ δὲ κατ' ἦμαρ ὅτῳ βίοτο εὐδαίμων, μακαρίζω; Iphig. Aul. 180. 201. 1078; Iphig. Ta 1106 ἀντ.; Phoen. 208 str. mit Unterlassung der Cäsur: Ἰόνι κατὰ πόντον ἐλάτᾳ πλεύσασα περιρρύτων. Ist hier ein Ch nos trisemos in zwei irrationale Kürzen aufgelöst (vgl. § 4 oder ist ein Taktwechsel anzunehmen? — Was die Responsi anbetrifft, so wechselt in der Basis Spondeus und Trochäus oh Unterschied, nur selten respondirt Iambus und Trochäus, häufig Iambus und Spondeus; für die aufgelösten Formen ist gena Responsion gewöhnlich, doch keineswegs durchgängig, Sponde und Tribrachys respondiren Helen. 1493. 1494; Ion 117. 1 Iambus und Tribrachys Helen. 1458; Iphig. Taur. 1130. 11

in weiteres Hauptelement in den logaödischen Strophen
ischyleischen Tragödie und der Komödie ist der loga-
'rosodiakos und Paroimiakos, die nicht bloss sehr
ıter andere Reihen eingemischt, sondern auch mehr-
ıittelbar hinter einander wiederholt werden. Die Ko-
bt den Prosodiakos als die kürzere und leichtere Reihe
), die Euripideische Tragödie den Paroimiakos als die län-
schwerere Reihe. Sophokles wendet, wenn gleich seltener,
men an, wobei die Beziehung auf die Marschbewegung
ıs im Gedankeninhalte oft deutlich hervortritt. Auch
'drama Cycl. 69 verbindet beide Formen mit einander.
:hluss der Prosodiakoi bildet der anakrusische Adonius,
Paroimiakoi auch der Prosodiakos. Von den alloio-
n Formen, die sich mit diesen Reihen verbinden, steht
ästische Dimeter, Paroimiakos und Prosodiakos (mit
eiheit der Auflösung und Contraction) obenan.

Tyr. 466: ὥρα νιν ἀελλάδων
ἵππων σθεναρώτερον
φυγᾷ πόδα νωμᾶν.
ἔνοπλος γὰρ ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρώσκει
πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας,
δειναὶ δ' ἅμ' ἕπονται
Κῆρες ἀναπλάκητοι.

ıl. fur. 794: Σπαρτῶν ἵνα γένος ἐφάνη,
χαλκασπίδων λόχος, ὃς γᾶν
τέκνων τέκνοις μεταμείβει,
Θήβαις ἱερὸν φῶς.

178; Aiąs 199 (wo die Biłdung abgesehen von der kurzen
r Schlussreihe noch rein anapästisch ist):

πάντων καγχαζόντων
γλώσσαις βαρυαλγήτως·
ἐμοὶ δ' ἄχος ἕστακεν.

einfache Metrum dieser Strophe darf nicht in sogen.
h-antispastische Verse verändert werden, die niemals
en. — Von Euripides gehört hierher Alkest. 984; Hecub.
acl. 377. 910; Hercul. fur. 637. 794; Ion 190. 1072;
59; Med. 148. 434. 846. Wo die Paroimiakoi und Pros-
ıicht das vorwaltende Metrum der ganzen Strophe bil-
en sie gewöhnlich am Schlusse. Die Längen am Schlusse
112 sind rein anapästische Prosodiakoi mit durch-

gängiger Contraction (keine Molossen). — Wir bemerken noch, dass wir auch für dies Metrum nur bei den subjektiven Lyrikern das Vorbild suchen dürfen (vgl. S. 560 ff.), denn in seiner mehrmaligen Wiederholung ist es dem Logaödenstile des Simonides, Aeschylus und Pindar fremd; der letzte gebraucht den Prosodiakos zwar häufig, aber nur einzeln unter andere Reihen eingemischt, den Paroimiakos fast niemals.

3. Was die logaödischen Reihen im Allgemeinen betrifft, so haben wir als eine Eigenthümlichkeit des Sophokles und Euripides hervorzuheben, dass die der letzten Arsis vorausgehende Thesis häufig verlängert wird. Vgl. S. 537. Die irrationale Messung dieser Länge erhellt aus den Fällen, wo sie antistrophisch mit einer Kürze respondirt, was bei Sophokles nur in den drei letzten Tragödien der Fall ist:

´ ◡ ◡ ◡̄ . Phil. 177. 188 *ὦ παλάμαι θνητῶν* und *ἁ δ' ἀθυρόστομος.* Electr. 852.

´ ◡ ◡ ◡ .. Phil. 1128. 1151 *ὦ τόξον φίλον, ὦ φίλων* und *τὰν πρόσθεν βελέων ἀλκάν* (nicht *ἀκμάν*). Eur. Electr. 122. 137; Hippol. 741. 751; Ion 466. 486; vgl. Hiket. 994. 1016.

´ ◡̄ . ◡ ◡ ◡ . Bakch. 867. 887 *ἐμπαίζουσα λείμακος ἡδοναῖς* und *αὔξοντας σὺν μαινομένᾳ δόξᾳ.*

´ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡̄ Phil. 208. 217 *βαρεῖα τηλόθεν αὐδὰ τρυσάνωρ· διάσημα γὰρ θροεῖ* und *ἢ ναὸς ἄξενον αἰγάζων ὅρμον· προβοᾷ τι γὰρ δεινόν*, wo ebenso wenig wie Electr. 852 *θροεῖ* in *θρηνεῖ* verändert werden darf, zumal da auch die vorhergehende Strophe dieses Chorliedes eine ganz analoge Freiheit der Responsion zeigt.

In den katalektischen Tripodieen ist diese Verlängerung der Schlussthesis bisweilen für eine ganze Strophe die charakteristische Form, namentlich in dem Asklepiadeus, der sich eben hierdurch von dem Asklepiadeus der subjektiven Lyriker unterscheidet. Antig. 944 ff.; Philokt. 706 ff.; die übrigen Reihen kommen in dieser Form mehr vereinzelt, hauptsächlich als Schluss der Strophe vor: der Prosodiakos mit retardirendem Ausgang Aias 704; Trach. 848, der erste und zweite Glykoneus (ausser den oben angeführten frei respondirenden Formen) Trach. 949; Ant. 105. 946; Eur. Electr. 131; Hippolyt. 141. 150; der anakrusische Glykoneus Phil. 205. Fast durchgängig erfolgt die Verlängerung in den auf die Arsis auslautenden logaödischen Pentapodieen (worüber unten); in Hexa-

n findet sie sich Aias 194; Hecub. 647. 648; in einer auf
hesis auslautenden Reihe überhaupt nur in einem einzigen
en Beispiele Ion 529.

chon aus dem Obigen erhellt, dass die häufigsten loga-
en Reihen die Tripodie und Tetrapodie sind. Die Tri-
ist in allen Formen, katalektisch und akatalektisch, mit
hne Anakrusis ziemlich gleich stark vertreten, die Tetra-
ist die gebräuchlichste Reihe und kommt meist in der
des Glykoneus vor (mit Daktylus an erster, zweiter oder
r Stelle). Tetrapodieen mit zwei Daktylen und hyper-
ektische Glykoneen dagegen sind sehr selten. Die letz-
werden fast nur als Anfang oder als Abschluss von Strophen
ystemen zugelassen, eine Bedeutung, die sie auch schon bei
ylus haben, Oed. Col. 668:

nfang: εὐίππου, ξένε, τᾶσδε χώρας
ἵκου τὰ κράτιστα γᾶς ἔπαυλα.
chluss: ἀεὶ Διόνυσος ἐμβατεύει θεαῖς ἀμφιπολῶν τιθήναις.

lid. 743; Hecub. 912. 913; Hiket. 955 u. s. w.

)ie logaödischen Pentapodieen und Hexapodieen treten
die Tripodieen und Tetrapodieen sehr zurück. Die Penta-
ein Hauptelement in der lesbischen und Anakreonteischen
k, ist von Aristophanes mit Ausnahme der sehr emphatischen
Lys. 324 und des Dionysoshymnus Ran. 213. 220 ausge-
ssen; bei den Tragikern bildet sie nur in einem einzigen
henpaare eine vorwaltende Reihe, dem schwermüthigen
liede der Antigone 838. 857, wo abzutheilen ist:

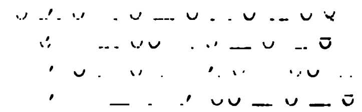
ἔψαυσας ἀλγεινοτάτας ἐμοὶ
μερίμνας, πατρὸς τριπόλιστον οἶτον
τοῦ τε πρόπαντος ἁμετέρου πότμου
κλεινοῖς Λαβδακίδαισιν.
ἰὼ ματρῷαι
λέκτρων ἆται κοιμήματά τ' αὐτογέν|νητ' ἀμῷ πατρὶ δυσμόρου ματρός.

— ⏑́ ⏑ — — ⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑́ — — — — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏒
⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑́ — — ⏑ ⏑ — ⏑
⏑́ — — — —
— ⏑́ — — — — ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑́ — — ⏑ ⏑ — ⏑ — — ⏒

Pentapodieen, zwei Tripodieen (v. 862 ἰὼ ματρῷαι = v. 869
οσπότμων) und zwei Pentapodieen. Die zweite Periode ist
isch. — Sonst kommen in der Strophe höchstens nur zwei

Pentapodieen vor, meist sogar nur eine einzige als Schluss Anfang. Am gebräuchlichsten ist der phaläceische Hen syllabus, Aias 634 δοῦποι καὶ πολιᾶς ἄμυγμα χαίτας. Phil. 682. 1140; Heracl. 758; Hiket. 962; Hecub. 454 (mit Auflös Orest. 832; Verlängerung vor der Schlussarsis Ion 1237: Anakrusis Phil. 711; seltener der sapphische Hendekas bus (mit freier Basis): Helen. 1462; Eur. Electr. 736; Phi 138, wo abzutheilen ist:

τί χρὴ τί χρή με, δέσποτ', ἐν ξένᾳ ξένον
στέγειν, ἢ τί λέγειν πρὸς ἄνδρ' ὑπόπταν;
φράζε μοι. τέχνα γὰρ τέχνας ἑτέρας
προὔχει καὶ γνώμα παρ' ὅτῳ τὸ θεῖον.



Die logaödische Pentapodie πρὸς δυοῖν mit Anakrusis: Trach. παντᾶ, δυοκαιδεκάμηνον ἀμμένουσαι, Alkest. 570; προς τῳ Antig. 134. 135 ἀντιτύπᾳ δ' ἐπὶ γᾷ πέσε ταντάλωθεὶς. Tr 1070; Alkest. 568. — Die katalektischen Pentapodieen h vor der schliessenden Arsis fast durchgängig eine Länge oben), Ant. 816 ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντα νυμφεύσω, Oed. 520; Med. 183; Electr. 139; Eur. Electr. 174; Bakch. 867; 209 (auch schon einmal bei Aeschylus als Strophenschluss S 48), mit Ausnahme der synkopirten Reihen Ant. 835 οἴμοι γ μαι. τί με πρὸς θεῶν, Hercul. fur. 352. 353. 764; Med. Hippolyt. 128.

4. Eine fernere Eigenthümlichkeit besteht in den c iambischen Elementen. Am häufigsten ist der diiambi choriambische Dimeter:

˘ – ˘ – – ˘ ˘ –,

der nicht bloss einzeln unter andere Reihen gemischt wird, dern gradezu den vorwiegenden Bestandtheil einzelner Stro und Strophentheile bildet, bald in mehrmaliger systemati Wiederholung, bald als erster Theil eines Verses mit folge ersten Pherekrateus, der bei den Komikern polyschemati mit dem Hemiambus wechselt.

Vesp. 1450: ζηλῶ γε τῆς εὐτυχίας, τὸν πρέσβυν, οἷ μετέστη
ξηρῶν τρόπων καὶ βιοτῆς· | ἕτερα δὲ νῦν ἀντιμαθ
ἢ μέγα τι μεταπεσεῖται
ἐπὶ τὸ τρυφᾶν καὶ μαλακόν | τάχα δ' ἂν ἴσως οὐκ ἐ

kles. 969; Lysistr. 319; Hercul. fur. 763; Helen. 1451; Antig. 781. Die erste Arsis des Diiambo-Choriamb Komikern sehr häufig aufgelöst, auch bei voraus-ger Anakrusis, Vesp. 1667; Lys. 339, seltener bei n, Trach. 116, Hercul. fur. 638; zweisilbige Ana-icht Lys. 345 πολιοῦχε, σὰς ἔσχον ἕδρας. Folgen er Reihen auf einander, so findet gewöhnlich Cäsur rechung Lys. 335. 336; Apostroph Prometh. 143; niemals Hiatus, weshalb eine solche Verbindung als nzusehen ist. Demnach besteht z. B. Trach. 112 aus chen Tripodieen, aus einem trikolischen diiambo-en und einem gleich grossen ersten glykoneischen .:

εμφομένα σ' ἀ|δεῖα μὲν, ἀντία δ' οἴσω.
ρ οὐκ ἀποτρύειν | ἐλπίδα τὰν ἀγαθὰν
'· ἀνάλγητα γὰρ οὐδ' | ὁ πάντα κραίνων βασιλεὺς | ἐπέβαλε
θνατοῖς Κρονίδας·
πῆμα καὶ χαρὰ | πᾶσι κυκλοῦσιν, οἷον ἄρκ|του στροφάδες
κέλευθοι.

s findet sich diese systematische Form nur in einem e des Prometh. 128:

οβηθῇς· φιλία | γὰρ ἅδε τάξις πτερύγων | θοαῖς ἁμίλλαις
προσέβα | τόνδε πάγον, πατρῴας
ρειποῦσα φρένας· | κραιπνοφόροι δέ μ' ἔπεμψαν αὖραι.
γὰρ ἀχὼ χάλυβος | διῇξεν ἄντρων μυχὸν, ἐκ δ' | ἔπληξέ μου
τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ·
' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῷ.

e choriambische Verse oder vielmehr Systeme, Choriamben unmittelbar auf einander folgen, er-Sophokles, seltener bei Euripides als Abschluss oder Strophe, eine Art der Composition, deren Anfänge Aeschylus vorkommen. Gewöhnlich sind die Cho-einem anlautenden, oft aufgelösten Diiambus oder lesbischen Lyrikern mit katalektischen Pherekrateen Noch häufiger sind diese Formen bei Aristophanes, chematistisch respondiren lässt (vgl. S. 664) und mit ch-choriambischen Metren in derselben Strophe ver-o Sophokles im Philoktet).

: ἐκεῖνος οὔτε στεφάνων οὔτε βαθειᾶν κυλίκων νεῖμεν ἐμοὶ
τέρψιν ὁμιλεῖν,
οὔτε γλυκὺν αὐλῶν ὄτοβον δύσμορος οὔτ' ἐννυχίαν τέρψιν
ἰαύειν.

Electr. 824: *ποῦ ποτε κεραυνοὶ Διὸς, ἢ ποῦ φαέθων Ἅλιος, εἰ ταῦτ' ἐφορῶντες.*

ib. 832: *εἰ τῶν φανερῶς οἰχομένων εἰς Ἀΐδαν ἐλπίδ' ὑποίσεις, κατ' ἐμοῦ τακομένας μᾶλλον ἐπεμβάσει.*

Antig. 139; Trach. 850; Phil. 715. 187. 1100. 1135; Oed. Col. 694. 704. 510; Alkest. 984; Bakch. 113; Electr. 460; Iphig. Aul. 1036. 1045; Iphig. Taur. 392; Med. 643; Hercul. fur. 637. Aus der Komödie gehören hierher die Strophen Acharn. 1150; Vesp. 525; Nub. 949; Lysistr. 321, die kunstreichste Bildung dieser Art, die das bewegte Ethos des choriambischen Metrums am besten repräsentirt. Die rein choriambischen Reihen, die sich vom Monometer bis zum Trimeter ausdehnen können, sind als synkopirte Daktylen, oder bei vorausgehender Anakrusis als synkopirte Anapäste anzusehen; die diiambisch-choriambische Reihe ist ein synkopirter Logaöde.

5. Die nicht synkopirten **Daktylen und Anapäste** sind in den logaödischen Strophen nur selten zugelassen, die letzteren hauptsächlich in Verbindung mit dem logaödischen Prosodiakos und Paroimiakos, die ersteren meist als Tripodieen und daktylisch auslautende Tetrapodieen.

Der Gebrauch einer oder zwei akatalektisch-daktylischer Tetrapodieen mit einem darauf folgenden Hemiambus oder einer anderen iambischen oder trochäischen Reihe ist eine Eigenthümlichkeit des Sophokles, der diese Verbindung als Schluss von glykoneisch anlautenden Strophen oder Perioden liebt, Antig. 332; auf vier Glykoneen (mit Daktylus an erster oder zweiter Stelle) und einem logaödischen Paroimiakus statt des Pherekrateus folgen die Verse 337:

περῶν ὑπ' οἴδμασιν, θεῶν τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
ἄφθιτον, ἀκαμάταν, ἀποτρύεται ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος,
ἱππείῳ γένει πολεύων.

Phil. 1091. 1097. 1130. 1133; Oed. Col. 676. Aehnlich schliesst Eur. Iph. Aul. 206 mit drei daktylischen und einer trochäischen Tetrapodie ab. Vgl. den Schluss von Iphig. Taur. 1123.

6. Viel häufiger als die Daktylen und Anapäste, ja ein fast nothwendiger Bestandtheil der logaödischen Strophen sind die **iambischen und trochäischen Reihen**, die im Allgemeinen dieselben sind wie in den iambischen und trochäischen Strophen

s tragischen Tropos, wenn gleich die Verbindung mit den
ınnichfaltigen logaödischen Formen einen noch grösseren Reich-
um der iambischen und trochäischen Metra hervorruft, als wir
e in jenen Strophengattungen fanden. So ist namentlich die
ochäische und iambische Tripodie nicht selten, die letztere nach
nalogie der logaödischen Reihen mit der Freiheit der Basis
ıd der Verlängerung der der letzten Arsis vorausgehenden
hesis. — Was den Gebrauch der iambischen und trochäischen
lemente anbetrifft, so werden sie entweder einzeln den logaödi-
:hen Reihen untermischt, oder sie bilden einen selbständigen,
em Umfange nach oft vorwaltenden Theil der Strophe.

Innerhalb der ungewöhnlich grossen Zahl logaödischer Stro-
hen des Sophokles und Euripides lassen sich in sehr bestimmter
Veise verschiedene Klassen unterscheiden, wodurch es allein
ıöglich wird, in der Buntfarbigkeit dieser Strophen die typische
inheit der verschiedenen Compositionsweisen (der Species, d. h.
ır εἴδη innerhalb des logaödischen Genos), sowie die historische
ntwickelung zu erkennen. Wir haben hierbei besonders Sopho-
les im Auge, in dem wir gegenüber den chorischen Lyrikern
ıd Aeschylus den Urheber eines neuen Logaödenstiles sehen.
:hon in den ältesten seiner uns erhaltenen Dramen ist dieser
til vollständig entwickelt und in den späteren im Ganzen sich
leich geblieben. Am wenigsten finden wir Logaöden in dem
edipus Tyrannus und in der Electra, von denen jenes Stück
›erhaupt in melisch-metrischer Beziehung archaischen Charakter
ägt, dieses zwar nicht der älteren, aber auch nicht der spätesten
eit angehört und besonders durch die continuirlich aufeinander
lgenden Daktylo-Trochäen und antistrophischen Monodieen
ıarakterisirt ist. Dagegen sind in der Antigone mit Ausnahme
:s ganzen zweiten Kommos v. 1261—1316 und einer Stelle des
sten Kommos sowie im Aias mit Ausnahme der Daktylo-Epi-
iten und der Dochmien alle melischen Theile logaödisch. Die
rachinierinnen nehmen eine mittlere Stelle ein, die beiden letzten
ıücke, Philoktet und Oedipus Coloneus lassen die Logaöden
ieder sehr vorwalten.

Euripides hat den Sophokleischen Logaödenstil überkommen
ıd sich seiner bedient, ohne wesentliche Veränderungen vorzu-
:hmen, er handhabt ihn mit ungemeiner Leichtigkeit neben den
ıchen Iambo-Trochäen, den erborgten Daktylo-Epitriten, den
icht dahin rauschenden diplasischen Daktylen in den Monodieen,

neben den Daktylo-Trochäen und gemischten Dochmien al
bequemste tragische Strophengattung meist ohne Rücksich
das Ethos, das bei Sophokles doch öfters noch in sehr
gnanter Weise hervortritt. Wir können nicht umhin zu gest
dass die Euripideischen Logaöden sehr häufig den Eindrucl
Abgeschliffenheit und Einförmigkeit machen und dass sic
ihnen mehr technische Fertigkeit als künstlerische Empfin
zeigt, wie Euripides sich auch unläugbar häufig in den a
fahrenen Gleisen tragischer Phraseologie bewegt, so wenig
im Uebrigen seine weltgeschichtliche Stellung in der Gesch
der Tragödie unterschätzen. Er treibt unbewusst der mod
Gestaltung des Dramas zu; für ihn hatten die alten meli
Formen abgesehen von den Monodieen meist nicht mehı
volle Bedeutung, er konnte und wollte sich ihrer nicht entled
aber sie haben für ihn oft nur etwas Conventionelles. Auc
Euripides lässt sich ein durchgreifender Unterschied im Gebr
der Logaöden zwischen älteren und jüngeren Stücken nich
merken, doch finden bedeutende Unterschiede zwischen den
zelnen Stücken statt, die wir hervorheben müssen. In
Dramen vor und (theilweise muthmasslich) in der ersten H
des peloponnesischen Krieges enthalten die wenigsten Loga
Hiketides und Andromache, die letztere nur eine Syzygie
einige Verse am Schlusse von Daktylo-Epitriten, sonst nur
einzelte Reihen; Medea hat verhältnissmässig nicht zahlr
Logaöden, aber in wirksamem, offenbar beabsichtigtem Con
zu den Daktylo-Epitriten gestellt; dagegen überschwemmt
Logaöden, soweit überhaupt möglich (denn die dochmi
Parthieen können sie nicht ganz ersetzen), sind Heraclidä, El
und Hecuba, denen Alkestis und Hippolyt ziemlich nahe st
In den Stücken aus der zweiten Hälfte des peloponnesi
Krieges sind die Logaöden sehr stark vertreten, im Her
furens, der Iphigenia Taurica und dem Ion, sowie in der zw
Hälfte der Helena, während die erste meist in leichten Ia
und Daktylen gehalten ist. Die Troades sind das einzige
ohne Logaöden mit Ausnahme vereinzelter Reihen; ihnen st
am nächsten Orestes und Phoenissä mit zwei, recht schema
gebildeten Parthieen; dagegen sind wieder reich an Loga
Iphigenia Aulidensis und Bakchä, zwei vorzügliche Stücke
höchsten Alters, die jedoch metrisch von sehr ungleichem W
sind. Die ganze metrische Composition des ersten Stückes, we

inhaltlich eine sehr bedeutende Stellung einnimmt (romantische Liebe, anders wie die der Antigone zu Hämon), ist kunstlos, die zahlreichen Logaöden fast ganz ungemischt, eintönig sich abrollend, daneben leichte Trochäen und Iambo-Trochäen; das zweite Stück darf nicht bloss inhaltlich, sondern auch metrisch als ungemein originell gelten. Seine Logaöden gehören nicht allein verschiedenen Klassen an, sondern es findet sich hier auch eine besondere, sonst fast nicht vertretene Klasse, die ionisch-choriambischen Logaöden mit Taktwechsel, welcher dem Inhalte angemessen ist, wie überhaupt Euripides in diesem Stücke die Wahl der Metren mit bestimmter Rücksicht auf den Inhalt getroffen hat. Der Cyclops, der in der Metrik überhaupt sehr einfach ist, und der Rhesos haben drei logaödische Parthieen trivialer Composition. Wir unterscheiden unter den Sophokleischen und Euripideischen Logaöden folgende Compositionsweisen:

1. Reine oder wenig gemischte Logaöden sind bei Sophokles nächst den Iambo-Logaöden die häufigsten, aber weniger häufig als die letzteren. Die Glykoneen (nicht synkopirt und synkopirt) walten sehr stark vor, die Pherekrateen bilden meist die Clausel von Versgruppen oder den Abschluss von Strophen, logaödische Reihen πρὸς δυοῖν und Pentapodieen sind sehr selten. Als alloiometrische Reihen sind eingemischt sehr vereinzelt der Diiambus und die synkopirte iambische Dipodie (Bakchius), die jedoch fast immer mit der folgenden logaödischen Reihe zu verbinden sind, ausserdem hier und da der iambische und trochäische Dimeter, äusserst selten eine synkopirte iambische Hexapodie, sowie von Daktylen gleichfalls sehr selten die Tetrapodie, öfters die Dipodie — ◡◡ — —, die wahrscheinlich als synkopirter Pherekrateus zu messen ist: — ◡◡ ⊔ —. Alle diese alloiometrischen Reihen stehen fast immer an significanten Stellen. Ein bestimmter ethischer Unterschied von den Iambo-Logaöden lässt sich nur insoweit angeben, dass diese Strophen meist ruhiger und weicher sind als die letzteren. Manche stehen auf der Grenze zu diesen oder es findet innerhalb der Strophe Theilung statt. Von den Aeschyleischen Strophen der ersten Klasse unterscheiden sich die Sophokleischen besonders dadurch, dass in den ersteren der Pherekrateus, in den letzteren der Glykoneus die primäre Reihe ist und daktylische Reihen in den Sophokleischen sehr selten vorkommen.

Die Antigone hat drei rein logaödische Syzygieen: 1. Parodos v. 100—109 = 117—126:

ἀκτὶς ἀελίου, τὸ κάλλιστον ἑπταπύλῳ φανὲν
Θήβᾳ τῶν προτέρων φάος,
ἐφάνθης ποτ', ὦ χρυσέας
ἁμέρας βλέφαρον, Διρκαίων ὑπὲρ ῥεέθρων μολοῦσα,
5 τὸν λεύκασπιν Ἀργόθεν ἐκ φῶτα βάντα πανσαγίᾳ
φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ κινήσασα χαλινῷ·

Die Strophe besteht aus Glykoneen mit einem Pherekrateus am Schlusse. Die Auflösungen φυγάδα πρόδρομον stimmen mit dem Inhalte überein und finden sich auch in der Antistrophe. 2. Drittes Stasimon (Eroslied) v. 781—790 = 791—800:

ΧΟ. Ἔρως ἀνίκατε μάχαν,
Ἔρως, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,
ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαῖς
νεάνιδος ἐννυχεύεις,
φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἔν τ' ἀγρονόμοις αὐλαῖς·
καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος οὐδεὶς
οὔθ' ἁμερίων σέ γ' ἀνθρώπων, ὁ δ' ἔχων μέμηνεν.

Glykoneen und Pherekrateen synkopirt und nicht synkopirt, im vorletzten Verse ein Adonius φύξιμος οὐδείς, der wahrscheinlich als synkopirter Pherekrateus zu messen ist, alle Verse mit Ausnahme des vorletzten anakrusisch. 3. Erster Kommos v. 806—816 = 823—832:

ΑΝ. ὁρᾶτ' ἔμ', ὦ γᾶς πατρίας πολῖται, τὰν νεάταν ὁδὸν
στείχουσαν, νέατον δὲ φέγγος λεύσσουσαν ἀελίου,
κοὔποτ' αὖθις· ἀλλά μ' ὁ παγκοίτας Ἅιδας ζῶσαν ἄγει
τὰν Ἀχέροντος ἀκτάν, οὔθ' ὑμεναίων
ἔγκληρον, οὔτ' ἐπινύμφειός πώ μέ τις ὕμνος
ὕμνησεν, ἀλλ' Ἀχέροντι νυμφεύσω.

Der drittletzte Vers τὰν Ἀχέροντος κτλ. besteht aus einem Pherekrateus und einem Adonius, welcher rhythmisch einem Pherekrateus gleich steht, der vorletzte aus zwei Pherekrateen, der letzte anscheinend aus einer anakrusischen Pentapodie, die jedoch am Schlusse synkopirt ist, also rhythmisch einer Hexapodie gleich steht. — Der Oedipus Tyrannus hat nur eine rein logaödische Syzygie im dritten Stasimon v. 1186—1195 = 1196—1204 mit einem anakrusischen Adonius zum Schlusse. — Der Aias hat nächst dem Philoktet und Oedipus Coloneus die meisten reinlogaödischen Strophen: Im ersten Stasimon die erste Syzygie v. 596—608 = 609—621 enthält am Schlusse eine trochäische Tripodie (ἔτι με ποθ' ἀνύσειν) und eine katalektisch-

iambische Pentapodie mit Auflösungen, die beiden Diiamben sind mit den folgenden Glykoneen zu verbinden. In demselben Stasimon die zweite Syzygie v. 622—634 = 635—645 hat in den beiden ersten Versen wiederum beginnende Diiamben, auf welche Glykoneen folgen und als dritten Vers einen Ithyphallicus. Das zweite Stasimon, ein *ὑπόρχημα*, welches nur aus einer einzigen Syzygie besteht v. 693—705 = 706—718, enthält im Anfang zwei iambische Verse, einen Trimeter und einen synkopirten Dimeter (*ἰὼ ἰὼ Πάν Πάν* ◡ — ◡ ∟ ∟ —) und in v. 702 *'Ικαρίων δ' ὑπὲρ πλακῶν* (Bergk für *πελαγέων*) *μο|λὼν ἄναξ 'Απόλλων* einen Glykoneus und einen Ithyphallicus, welcher rhythmisch wahrscheinlich einer trochäischen Tetrapodie gleich steht. Die Strophe steht also auf der Grenze dieser Klasse. In der ersten Syzygie des dritten Stasimon v. 1185—1191 = 1192—1199 ist der erste Vers nicht choriambisch aufzufassen, sondern in einen akatalektischen dritten Glykoneus mit zwei Auflösungen und eine synkopirte logaödische Pentapodie zu zerlegen, *δορυσσοήτων* entweder zu dem vorausgehenden oder folgenden Verse zu ziehen; *ἀνὰ τὰν εὐρώδη Τροίαν* muss nach der Antistrophe als anakrusischer Glykoneus hergestellt werden, der letzte Vers ist gleichfalls ein anakrusischer Glykoneus mit *ἄλογος* in der letzten Thesis. — Electra zweites Stasimon v. 1058—1069 = 1070—1081 ist von Gleditsch C. S. p. 53 vortrefflich abgetheilt und erklärt. — Die Trachinierinnen haben keine ganz reine logaödische Strophe, die Syzygie des zweiten Stasimon v. 633—639 = 640—645 enthält an zweiter Stelle einen katalektisch-trochäischen und am Schlusse einen katalektisch-iambischen Dimeter. — Der Philoktet ist nächst dem Oedipus Coloneus am reichsten an reinen Logaöden, worin sich eine Annäherung an die Euripideischen Stücke zeigt, aber die Beimischungen sind häufiger und freier. 1. In der Parodos, welche durchgehends logaödisch gebaut ist, beginnt die erste Syzygie v. 135—143 = 150—158 mit einem iambischen Trimeter und schliesst mit einer sonst nirgends vorkommenden akatalektisch-daktylischen Tetrapodie und einem katalektisch-iambischen Dimeter; isolirt, aber nachdrucksvoll steht v. 3 *φράζε μοι*. Die zweite Syzygie v. 169—179 = 180—190 ist sehr gut analysirt von Gleditsch C. S. p. 160, in der dritten Syzygie v. 201—209 = 210—218 ist der erste Vers ein synkopirter iambischer Trimeter mit Auflösungen, der zweite besteht aus einem Pherekrateus und einem Adonius, welcher dem

Pherekrateus rhythmisch gleichzusetzen ist. 2. Die erste Sy des zweiten Kommos v. 1081—1094 = 1101—1115 ist in letzten vier Reihen daktylisch-iambisch (ἕλωσί μ'· οὐ γὰρ i nicht ἰσχύω). Vgl. über den ganzen Kommos Gleditsch (p. 171, namentlich über v. 1140—1145 = 1163—1168 p. 17 Der Oedipus Coloneus steht in Bezug auf die reinen Lo den den Euripideischen Stücken noch näher als der Philo 1. Im ersten Kommos enthält die sehr einfach construirte der Strophe lückenhafte Syzygie v. 178- 187 = 194—20 vorletzter Stelle einen iambischen Dimeter mit Auflösung beiden ersten Arsen, v. 207—211 ist ein System, vgl. Gled C. S. p. 195. 2. Zweiter Kommos v. 510 — 520 = 52 533, ebendaselbst p. 201. 3. Erstes Stasimon v. 668—68 681—693 enthält ausser den Logaöden eine daktylische iambische Reihe. 4. Die Epode des zweiten Stasimon v. 12 1248 steht auf der Grenze. Nach der handschriftlichen Ue lieferung beginnt sie mit einer iambischen und trochäischen R und verläuft in acht logaödischen Reihen. Zu bemerken sowohl hier wie in der oben erwähnten Strophe Aias v. dass in dieser Klasse die Iamben, bez. Trochäen meist vor gehen und die Logaöden folgen, während in der zweiten Kl das Umgekehrte stattfindet. 5. Im letzten Kommos, über de Composition Gleditsch C. S. p. 224 handelt, bildet der Ge des Chores v. 1693—1696 = 1720—1723 ein logaödisches Syst wenn man mit Gleditsch τὸ streicht.

Euripides hat die reinen oder sehr wenig gemisc Logaöden häufiger gebraucht als Sophokles, überhaupt häuf als jede andere logaödische Compositionsweise; am häufig kommen sie vor in der Electra, dem Ion und in der Iphig Aulidensis, gar nicht in den Troades und der Hecuba, nur mal in der Medea und den Phönissen. Reihen πρὸς δυοῖν synkopirt-logaödische Reihen sind sehr selten zugelassen. züglich der Epimixis alloiometrischer Reihen ist zu bemer dass sie fast nur entweder am Anfange oder am Schlusse, je falls aber an significanten Stellen der Strophe stehen und vereinzelt vorkommen. Wir geben eine Uebersicht über selben, im Uebrigen wird die blosse Aufzählung der hierher hörigen Strophen und Parthieen genügen. Am häufigsten gebraucht iambische und trochäische Reihen: Trochäis Tripodie (kein Dochmius) mit aufgelösten Arsen und akatal

m Pherekrateus, die jedoch zu einer Hexapodie zusammen-
t werden können, am Anfang El. 169 *ἔμολέ τις ἔμολε*
τοπότας ἀνήρ, ebendaselbst im Anfang v. 726 = 737 *τότε*
ὶτε φαεννὰς = *λέγεται, τὰν δὲ πίστιν* ◡ ◡ ∟ ◡◡ ◡ — ◡̄,
als synkopirte iambische Tetrapodie mit zweisilbiger Ana-
zu messen. Heraclid. v. 380 am Schlusse *πόλιν, ἀλλ'*
ον ◡ ◡ — ◡ ∟ — synkopirte iambische Tripodie mit zwei-
er Anakrusis. Hippol. v. 533 an vorletzter Stelle iambische
die *ἵησιν ἐκ χερῶν.* Hel. v. 515 an erster Stelle syn-
e iambische Hexapodie *ἤκουσα τᾶς θεσπιῳδοῦ κόρας* — ⊥ ◡ ∟
∟ — ◡ —, ebendaselbst v. 13 und 14 ein iambischer Tri-
und ein katalektisch-iambischer Dimeter mit zahlreichen
sungen *ποιμένος, ὅς ἄβροχα πεδία καρποφόρα τε γᾶς* | *ἐπι-*
ενος ἰακχεῖ. Iphig. Aul. v. 586 und 587 am Schlusse eine
sche, trochäische und daktylische Reihe und ein anakrusi-
Adonius *ἔρωτι δ' αὐτὸς ἐπτοάθης.* | *ὅθεν ἔρις ἔριν* | *Ἑλλάδα*
ορὶ ναυσί τ' ἄγει | *ἐς Τροίαν πέργαμα.* Bakch. v. 412 gegen
nde *ἐκεῖσ' ἄγε με, Βρόμιε Βρόμιε* iambischer Dimeter und
βροτῶν ἐρημίας iambische Tripodie. Bei Weitem seltener
sich Daktylen oder Daktylen und Trochäen: Electr.
am Anfang zwei zusammenhängende daktylische Tetra-
n: *θὲς τόδε τεῦχος ἐμᾶς ἀπὸ κρατος ἑ|λοῦσ', ἵνα πατρὶ*
νυχίους. Iphig. Aul. v. 225 ff. in den interpolirten Versen
sich wohlbemerkt gegen die Gewohnheit des Euripides
aktylische Tetrapodieen hinter einander und eine trochäische
podie am Schlusse, ebendaselbst v. 1043 gegen die Mitte
κρούουσαι — ⊥ — — — (Anapästen? Jedenfalls kein
nius) und v. 1047 *Πηλιάδα καθ' ὕλαν* ⊥ ◡ ◡◡ ◡ — — Ithy-
cus. Choriamben kommen vor zweimal Iph. Taur. v. 435
ολυόρνιθον ἐπ' αἶαν und Rhes. v. 368 *σᾷ χερὶ καὶ σῷ δορὶ*
ς τάδ' ἐς οἶκον ἔλθοις. Daktylo-epitritisch mit einem
den Ithyphallicus ist der Anfang vom Alkest. v. 368—371.
Die sämmtlichen hierher gehörigen Stellen sind die folgenden:
t. v. 568—577 = 578—587, 962—972 = 973—983. Med.
1—438 = 439—445. Hiket. v. 955—962 = 963—970,
ς 971—979. Androm. 501—514 = 523—536 je vier
ne. Electr. v. 112—124 = 127—139, *μεσῳδὸς* v. 150—156
e vorher?), 167—189 = 190—212, 726—736 = 737—746.
lid. *ἐπῳδὸς* v. 371—380, 748—758 = 759—769, 910—
= 919—927. Hippol. v. 141—150 = 151—160, 545—554

= 555 — 564. Hec. v. 466 — 474 = 475 — 483. Herc. fur. v. 348 — 363 = 364 — 379, 781 — 797 = 798 — 814. Iphig. Taur. v. 421 — 438 = 439 — 455, 1089 — 1105 = 1106 — 1122, 1123 — 1136 = 1137 — 1151. Ion v. 184 — 193 = 194 — 204, 1048 — 1060 = 1061 = 1073. Helena v. 515 — 527, 1337 — 1352 = 1353 — 1386. Orest. v. 807 — 818 = 819 — 830, ἐπῳδὸς v. 831 — 843. Phoen. v. 202 — 213 = 214 — 225, μεσῳδὸς v. 226 — 238. Iphig. Aul. v. 164 — 170 = 185 — 191, 206 — 230, 543 — 557 = 558 — 572, 573 — 589, 751 — 761 = 762 — 772, 1036 — 1057 = 1058 — 1079, ἐπῳδὸς v. 1080 — 1097. Bakch. v. 862 — 881 = 882 — 901. Cycl. v. 41 — 54 = 55 — 68. Rhes. v. 342 - 350 = 351 — 359, 360 — 369 = 370 — 379.

2. Iambo-Logaöden sind von allen logaödischen Compositionsweisen die häufigsten bei Sophokles, sie sind von ihm zu einer stehenden typischen Form der Tragödie ausgebildet und auf Euripides übergegangen, der sie jedoch bei Weitem nicht mit der Vorliebe wie Sophokles gebraucht. Sie sind nicht etwa als eine Weiterentwickelung der reinen Logaöden anzusehen, sondern haben einen ganz anderen Ursprung. Wir haben sie nämlich im tiefsten Grunde als eine logaödische Umbildung der iambischen und trochäischen Strophen des Aeschylus zu freieren Formen aufzufassen, daher denn auch alle Reihen der genannten Aeschyleischen Strophen hier Bürgerrecht haben und zugleich eine Uebertragung der in jenen Strophen entwickelten Gesetze der Synkope auf die logaödischen Reihen stattfindet. Wir müssen also den Sachverhalt so auffassen: Die iambischen und trochäischen Strophen des Aeschylus, welche das Hauptmaass seines tragischen Pathos sind, sind bei Sophokles nicht geradezu durch die Logaöden verdrängt worden oder überhaupt zurückgetreten, sondern sie sind ebenso ein Hauptmaass des Sophokles, aber durch Hinzufügung von logaödischen Reihen modificirt. Nicht die Logaöden sind in diesen Strophen des Sophokles als das Primäre anzusehen, dem die Iamben hinzugefügt sind, sondern umgekehrt die Iamben, denen Logaöden häufig in der synkopirten Form der iambischen Reihen beigegeben sind. Aeschylus selbst war insofern schon vorausgegangen, als er bisweilen iambischen und trochäischen Strophen choriambischen Schluss und logaödischen Strophen iambische Reihen eingefügt hatte. Wir werden es daher leicht begreifen, dass einerseits in manchen Strophen des Sophokles die Iamben stark überwiegen und wir

abische Strophen des Aeschylus mit einigen logaödischen
ihen vor uns zu haben glauben, wie dass andererseits Sopho-
s sich bisweilen von den iambischen Strophen des Aeschylus
weit entfernt, dass der iambische Charakter einer Strophe ver-
nkelt ist und der historische Ursprung der iambisch-logaödi-
hen Strophen zurücktritt. In Folge dieser Erkenntniss von
m Ursprunge der Iambo-Logaöden des Sophokles können wir
ch das Ethos derselben bestimmen: es ist dasselbe wie das
r iambischen Strophen des Aeschylus, aber gemildert durch die
aziöse Lebhaftigkeit der logaödischen Reihen. Dem entsprechend
t Sophokles namentlich durch den seltenen Gebrauch stark
nkopirter Formen und durch die häufigere Zulassung längerer
mbischer und trochäischer Reihen ohne alle Synkope, sowie
rch die Zulassung trochäischer und iambischer Tripodieen, die
ch Analogie der logaödischen Reihen mit der Freiheit des
lyschematismus und mit der Verlängerung der der letzten
rsis vorhergehenden Thesis gebildet sind, diese Strophen leichter
d beweglicher, weniger gravitätisch und feierlich gemacht. So
iegelt sich in dieser Umbildung die Verschiedenheit des Cha-
kters des Sophokles von dem des Aeschylus deutlich ab. Dies
: die allein richtige, historische Auffassung über Entstehung
d Charakter der Iambo-Logaöden des Sophokles, die wir früher
r geahnt, wenn wir sagten, dass den logaödischen Strophen
mbische und trochäische Reihen des tragischen Tropos bei-
mischt seien, aber nicht scharf und klar im Hinblicke auf die
twickelung der tragischen Metren gefasst hatten. Das Räthsel
er die Bedeutung der bei Sophokles in diesen Strophen sich
oft findenden langen Silben am Anfange oder Schlusse der
gaödischen Reihen ist hiermit gelöst, d. h. wie einerseits die
nbischen (trochäischen) Reihen des tragischen Tropos logaö-
ch umgebildet werden können, so können andererseits die
gaödischen Reihen nach den Gesetzen der iambischen und
chäischen Strophen des tragischen Tropos umgebildet wer-
n, sodass das Ganze zu einer einheitlichen Masse verschmolzen
rd. Unter diesem Gesichtspunkt wird nun auch das Gefühl
r Unbehaglichkeit und Unsicherheit, das Viele noch in der
ffassung und Messung der Iambo-Logaöden des Sophokles
pfinden, ebenso verschwinden müssen, wie es in der Auf-
ssung und Messung der ehemals „antispastisch-kretischen“
rophen längst allgemein verschwunden ist. Freilich können

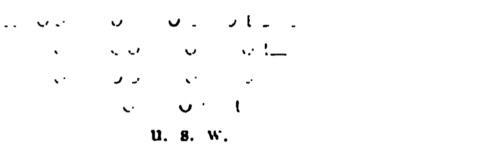
wir nicht überall mit voller Sicherheit entscheiden, wo Irrationalität oder wo Synkope stattfindet, aber wo die Verlängerung der Schlussthesis in katalektischen Pherekrateen oder katalektisch-logaödischen Pentapodieen strophisch und antistrophisch stattfindet oder wo akatalektische Pherekrateen vereinzelt zwischen Glykoneen stehen oder auch in grösserer Anzahl folgen, da ist meist Synkope anzunehmen, d. h. rhythmisch haben diese logaödischen Tripodieen die Geltung von Tetrapodieen, die Pentapodieen die Geltung von Hexapodieen genau so wie die betreffenden Reihen in den iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropos. Die hier in Betracht kommenden logaödischen Reihen, welche rhythmisch eine andere Messung haben können als das äussere metrische Silbenschema zeigt, sind die folgenden:

1. Pherekrateen mit verschiedener Stellung des Daktylus und mit oder ohne Anakrusis rhythmisch zur logaödischen Tetrapodie ausgedehnt

akatalektisch:

katalektisch:

2. Akatalektische und katalektische Pentapodieen mit einem oder mehreren Daktylen in verschiedener Stellung mit oder ohne Anakrusis zu logaödischen Hexapodieen ausgedehnt:



u. s. w.

3. Der Adonius mit oder ohne Anakrusis zu einer Tripodie gleich einem Pherekrateus ausgedehnt - - ⏑ ⊥ —, wenn er nicht als Clausel steht.

Diese Messung muss eintreten, wo die benachbarten Kola sie erheischen, damit nicht ungleiche Reihen bunt und wild durch einander gewürfelt erscheinen; sie unterbleibt, wo dies nicht der Fall ist. Hiermit verschwindet in den meisten Fällen der auffallende Umstand, dass einzelne Pherekrateen oder logaödische

ıtapodieen unter Glykoneen gemischt sind*). Hiervon ver-
ieden ist die Freiheit der Alogie in den logaödischen
ihen, die wir als eine weitere Ausdehnung der im ersten
chäischen Fusse der Logaöden seit uralter Zeit zugelassenen
eiheit (Basis) anzusehen haben, nicht allein analog den Trochäen
d Iamben an den normalen Stellen in logaödischen Reihen
t und ohne Anakrusis, katalektischen und akatalektischen

— ◡◡ — ◡̄ — ◡ —
— ◡ — ◡̄ — ◡◡ —

ndern auch an den anomalen Stellen gleichfalls mit und ohne
ıakrusis:

— ◡◡ — ◡̄ — ◡̄ —
— ◡ — ◡̄ — ◡◡ —

Wie die Eigenthümlichkeiten der iambischen und trochäi-
hen Reihen des tragischen Tropos, soweit zulässig, auf die
ıgaöden übertragen sind, so hat umgekehrt eine Uebertragung
eser in den Logaöden entwickelten Freiheit auf die trochäischen
d iambischen Reihen stattgefunden. In manchen Strophen
det sich daher für die iambischen und trochäischen Reihen
Stelle der kurzen Thesen, wie es sonst der tragische Tropos
fordert, die Irrationalität (epitritischer Dimeter und Trimeter)
gar als die vorwaltende Form. In ähnlicher Weise schliesst
ch Eurip. Hippol. 752 mit einem in Epitriten gehaltenen iambi-
hen System ab:

*) Consequent und scharfsinnig mit ausserordentlicher Gewandtheit
der Abtheilung der Reihen und Verse hat Gleditsch die Westphalschen
undsätze der zweiten Auflage der Metrik in den 'Cantica der Sopho-
ischen Tragödien, Wien 1883' durchgeführt und in der 'Metrik der
echen und Römer, Nördlingen 1885. Abdruck aus Iwan Müllers Hand-
:h der klassischen Alterthumswissenschaft', p. 556 ff. eine vorzügliche
versicht über die Bildung der logaödischen Reihen gegeben. Doch
fen wir nicht verschweigen, dass wir die Constituirung nicht weniger
hokleischer Strophen mittelst einer genial, aber zu frei geübten Kritik
problematisch halten; immerhin aber ist es ein grosses Verdienst, die
lische Metrik eines hervorragenden griechischen Dichters in so durch-
ifend energischer Weise behandelt zu haben. Im Folgenden ist uns das
rst genannte Buch von Gleditsch von grossem Nutzen gewesen, öfters
:h da, wo der Name nicht genannt werden konnte. In der Unter-
eidung der verschiedenen Compositionsweisen glaubten wir für die
zelnen Strophen eine exactere Bezeichnung gebrauchen zu müssen. Auf
Herstellung der Eurhythmie dieser Strophen gehen wir nicht ein. Siehe
ch die treffliche Abhandlung von Reiter de syllabarum in trisemam lon-
tudinem productarum usu Aeschyleo et Sophocleo, Lipsiae 1887.

ὦ λευκόπτερε Κρησία | πορθμὶς, ἃ διὰ πόντιον | κῦμ' ἀλίκτυπον ἅλ
ἐπόρευσας ἐμὰν ἄνασσαν ὀλβίων ἀπ' οἴκων,
κακονυμφοτάταν ὄνασιν. ἢ γὰρ ἀπ' ἀμφοτέρων
ἢ Κρησίας ἐκ γᾶς δύσορνις ἔπτατο
5 κλεινὰς Ἀθήνας, Μουνύχου δ' ἀκ|ταῖσιν ἐκδήσαντο πλεκτὰς π
σμάτων ἀρχὰς ἐπ' ἀπεί|ρου τε γᾶς ἔβασαν.

Glykoneisches System von drei Reihen.

◡◡ ◡́ ◡◡ — ◡ — ◡ ◡́ ◡ — ◡ — —
◡◡ ◡́ ◡◡ — ◡ — ◡ ◡́ ◡◡ — ◡◡ —
— ́ ◡ — — — ◡ — — — ◡ —,

Anakrusisch-epitritisches System.

Für die Irrationalität der zweiten oder dritten Thesis in d
iambischen Tripodie finden wir zwei sichere Beispiele:

◡ ◡́ ◡̄ — ◡ —   ◡ ◡́ ◡ — ◡̄ —

Hecub. 449 = 460 κτηθεῖσ' ἀφίξομαι — πτόρθους Λατοῖ φίλ
Trach. 846 = 857 ἦ που ὀλοὰ στένει — ἃ τότε θοὰν νύμφ
Dies sind die von Hermann sogenannten ischiorrhogischen Reih
ein Name, der von den Byzantinern für den Choliamb gebrauc
wird (Tzetz. de metr. in Anecd. Oxon. ed. Cramer III, p. 310, tractat
Harlejanus ed. G. Studemund, Ind. Lect. Vratisl. 1887/88, p. 16). W
können in diesen Reihen nur eine Ausdehnung der für die Logaöd
gestatteten Freiheit auf die Iamben erblicken, wie dies auch b
Pindar und Simonides vorkommt. Dieselbe irrationale Messu
findet ohne Zweifel auch an manchen Stellen statt, wo die R
sponsion keine Ancipität zeigt. Die iambische Epode im erst
Stasimon von Soph. El. v. 502—515, in welcher durchgehen
die vorletzte Silbe lang ist, rechnen wir nicht mehr hierh
sondern nehmen mit Gleditsch C. S. p. 47, der sie vortreffli
constituirt und erklärt hat, durchgängig τονή an. Ueberhau
enthalten bei Weitem die meisten derartigen iambischen T
podieen keine χρόνοι ἄλογοι, sondern τρίσημοι: ◡ ⊔ ⊔ — ◡ — u
◡ — ◡ — ⊔ —. Jedenfalls hat Hermann sein ischiorrhogisch
Metrum viel zu weit ausgedehnt und namentlich durfte er si
Oed. Col. 1074 keine Umstellung erlauben. Ueber dies Stasim
s. Gleditsch C. S. p. 211 und 212. Sophokles befolgt gewöh
lich das Gesetz, dass nur die Anfangs- oder Schlussverse Log
öden enthalten, während die übrigen Verse iambisch oder trochäis
sind, wirkliche Mischung der beiden Hauptbestandtheile findet n
sehr selten statt, öfters machen die Strophen geradezu den E
druck der Zweitheilung.

Die sämmtlichen hierher gehörigen Strophen des Sophokles sind folgende: Antigone erstes Stasimon v. 354—364 = 365—375:

καὶ φθέγμα καὶ ἀνεμόεν φρόνημα καὶ ἀστυνόμους
ὀργὰς ἐδιδάξατο καὶ δυσαύλων
πάγων ἐναίθρεια καὶ
δύσομβρα φεύγειν βέλη·
5 *παντοπόρος ἄπορος ἐπ' οὐδὲν ἔρχεται*
τὸ μέλλον· Ἅιδα μόνον
φεῦξιν οὐκ ἐπάξεται·
νόσων δ' ἀμηχάνων φυγὰς ξυμπέφρασται.

⏑̄ ⏗ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ ⏗ ⏑⏑ — ⏑⏑ —
— ⏗ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑ — —
⏑ ⏗ ⏑ — — ⏑ —
⏑ ⏗ ⏑ — — ⏑ —
5 ⏗ ⏑ ⏖ ⏑ ⏖ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏗ ⏑ — — ⏑ ⏑̲
⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏗ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏗ ⏑ — —

Die Syzygie enthält im Anfang zwei daktylische Tripodieen mit einsilbiger Anakrusis und eine logaödische Reihe *πρὸς δυοῖν*, die folgenden sieben Reihen gehören sämmtlich den iambischen, bez. trochäischen Strophen des tragischen Tropos an. Zweites Stasimon v. 582—592 = 593—603 ist im Anfang daktylo-epitritisch und dann iambisch, schon oben erklärt. Gleditsch C. S. p. 106 schreibt zu 'daktylo-epitritisch' in Parenthese mit Recht 'logaödisch'. Der dritte Vers lässt sich nämlich am bequemsten in einen Epitriten und eine logaödische Tetrapodie *πρὸς δυοῖν* zerlegen, der erste kann als anakrusisch-logaödische Pentapodie *πρὸς δυοῖν* gemessen werden, alle übrigen Reihen sind ununterbrochen iambisch. Die Strophe macht im Ganzen unläugbar den Eindruck einer sehr frei gebildeten Bastardform. In demselben Stasimon hat die Syzygie v. 604—614 = 615—625 wie das unten zu besprechende dionysische Hyporchema gegenüber den meisten anderen Strophen die Eigenthümlichkeit, dass die beiden Bestandtheile mehr als sonst gemischt sind, doch steht die Ueberlieferung nicht überall fest. Ebenso im ersten Kommos v. 838—856 = 857—875. — Viertes Stasimon v. 966—976 = 977—987. Die ersten fünf Verse sind logaödisch mit Ausnahme von *διδσοῖσι Φινείδαις*, welcher tetrapodisch zu messen ist ⏑̄ — ⏑ ⊾ ⊾ —, dann folgen vier iambische Verse; die Strophe ist also nahezu getheilt. — Dionysisches Hyporchema v. 1115—1125 = 1126—1136 und 1137—1145 = 1146—1152:

α'. πολυώνυμε, Καδμείας νύμφας ἄγαλμα
καὶ Διὸς βαρυβρεμέτα
γένος, κλυτὰν ὃς ἀμφέπεις
Ἰταλίαν, μέδεις δὲ παγκοίνοις Ἐλευσινίας
5 Δηοῦς ἐν κόλποις,
ὦ Βακχεῦ, Βακχᾶν
ὁ ματρόπολιν Θήβαν
ναιετῶν παρ' ὑγρῶν
Ἰσμηνοῦ ῥείθρων ἀγρίου τ'
10 ἐπὶ σπορᾷ δράκοντος·

β'. τὰν ἐκ πασᾶν τιμᾷς ὑπερτάταν πόλεων
ματρὶ σὺν κεραυνίᾳ·
καὶ νῦν, ὡς βιαίας
ἔχεται πάνδαμος πόλις ἐπὶ νόσου,
5 μολεῖν καθαρσίῳ ποδὶ Παρνασίαν
ὑπὲρ κλιτὺν ἢ στονόεντα πορθμόν.

Die beiden Syzygien haben das Gemeinsame, dass Iamben Logaöden mehr als sonst gemischt sind. Die langen S Δηοῦς ἐν κόλποις und ὦ Βακχεῦ, Βακχᾶν sind weder Mol noch Anapästen, sondern synkopirte iambische Tetrapodien Oed. Tyr. Zweites Stasimon v. 863—872 = 873—882, n getheilt: die ersten fünf Verse iambisch, bez. der zweite dritte trochäisch mit folgendem Pherekrateus: ὑψίποδες οὐρα dessen erste Arsis aufgelöst ist, die übrigen vier logaödisch beiden letzten im Auslaute synkopirt:

ἔτικτεν οὐδὲ μή ποτε λάθα κατακοιμάσῃ·
θεὸς ἐν τούτοις μέγας οὐδὲ γηράσκει.

⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ ⌞ ⌞ —
⏑⏑ —́ — — ⏑⏑ — ⏑ ⌞́ ⌞ —.

V. 883—896 = 897—910 enthält im Anfange zwei und Schlusse eine logaödische Reihe, im Uebrigen zehn iambi in denen die häufigen ἄλογοι (epitritische Form) zu bemerken

εἰ δέ τις ὑπέροπτα χερσὶν ἢ λόγῳ πορεύεται
Δίκας ἀφόβητος οὐδὲ δαιμόνων ἕδη σέβων,
κακά νιν ἕλοιτο μοῖρα,
δυσπότμου χάριν χλιδᾶς,
5 εἰ μὴ τὸ κέρδος κερδανεῖ δικαίως
καὶ τῶν ἀσέπτων ἕρξεται,
ἢ τῶν ἀθίκτων ἕξεται ματάζων.
τίς ἔτι ποτ' ἐν τοῖσδ' ἀνὴρ θυμῶν βέλη
εὔξεται ψυχᾶς ἀμύνειν;
10 εἰ γὰρ αἱ τοιαίδε πράξεις τίμιαι,
τί δεῖ με χορεύειν;

Drittes Stasimon v. 1204—1212 = 1213—1222, nur am
hlusse einige Logaöden:

τά νῦν δ' ἀκούειν τίς ἀθλιώτερος;
τίς ἄταις ἀγρίαις, τίς ἐν πόνοις
ξύνοικος ἀλλαγᾷ βίου;
ἰὼ κλεινὸν Οἰδίπου κάρα,
5 *ᾧ μέγας λιμὴν*
αὑτὸς ἤρκεσεν
παιδὶ καὶ πατρὶ
θαλαμηπόλῳ πεσεῖν,
πῶς ποτε, πῶς ποθ' αἱ πατρῷαί σ' ἄλοκες φέρειν, τάλας,
10 *σῖγ' ἐδυνάθησαν ἐς τοσόνδε;*

ias: Zweiter Kommos v. 372—376 = 387—391 hat Gleditsch
S. p. 12 richtig abgetheilt, nur behalten wir den Pherekrateus
δύσμορος, ὃς χεροῖν — ὦ Ζεῦ, προγόνων πάτερ bei. —
lectra: Ueber die iambisch-logaödische Parthie v. 244—250
Gleditsch C. S. p. 45 nebst der Anmerkung. — Erstes Stasi-
on v. 472—487 = 488—503 enthält nur in den beiden ersten
rsen *εἰ μὴ — σοφᾶς* und in *ἀδυπνόων κλύουσαν* sowie gegen
s Ende in *ἅ νιν κατέπεφνεν αἰσχίσ|ταις* — logaödische, im Uebrigen
nbische, bez. trochäische Reihen. — Zweites Stasimon v. 1082
1089 = 1090—1097 im Anfange zwei Logaöden, zwischen
lchen sich eine iambische Reihe befindet, im Uebrigen Iamben.
Trach.: Zweites Stasimon v. 647—654 = 655—662 enthält
Anfange zwei logaödische, dann sechs iambische Reihen. In
r ersten Syzygie des dritten Stasimon v. 821—830 = 831—840
von den beiden ersten Versen der eine als logaödische Penta-
die *πρὸς δυοῖν* mit Anakrusis, der zweite als katalektisch-
apästische Tetrapodie zu messen, sonst findet sich noch v. 826
hezu in der Mitte ein akatalektischer Pherekrateus *τῷ Διὸς
τόπαιδι* an einer auffallenden Stelle; in der zweiten Syzygie
841—851 = 852—886 bildet den Anfang eine Gruppe von
ei logaödischen Reihen, sodann folgen eine trochäische und
ei iambische, zum Schlusse zwei Pherekrateen, welche drei
ioriamben mit einsilbiger Anakrusis umschliessen, — wohl die
wegteste Strophe dieser Klasse, welche an Euripides erinnert.
uch im vierten Stasimon weicht die Syzygie v. 953—961 =
32—970 insofern von den meisten anderen Strophen dieser
lasse ab, als die drei logaödischen Reihen, zu denen eine
usserst selten vorkommende anapästische tritt, ohne merkbaren
rund in der Strophe zerstreut sind. — Die Iambo-Logaöden

der beiden letzten Stücke des Sophokles enthalten manche Ei thümlichkeiten, aus denen sich ergibt, dass der Ursprung di Strophen aus den iambischen und trochäischen Strophen Aeschylus allmälig zurücktritt. Im Philoktet erwies sich erste Syzygie der Parodos v. 135—143 = 150—158, die der ersten Klasse zurechneten, freier als gewöhnlich gebil dasselbe gilt von den iambischen Logaöden des zweiten Kom v. 1210—1217, die freilich handschriftlich manches Beden erregen. Mit einer Umstellung in dem monströsen Verse ὦ πό ὦ πόλις πατρία, den Nauck glaubte — ∪∪ — ∪ — ∪∪ — auffa zu müssen, ist zu schreiben:

ΧΟ. τί ποτε; ΦΙ. πατέρα ματεύων.
ΧΟ. ποῖ γᾶς; ΦΙ. ἐς Ἅιδου·
οὐ γάρ ἐστ' ἐν φάει γ' ἔτι.
ὦ πόλις, ὦ πατρία πόλις,
5 πῶς ἂν εἰσίδοιμ' ἄθλιός σ' ἀνήρ,
ὅς γε σὰν λιπὼν ἱερὰν λιβάδ',
ἐχθροῖς ἔβαν Δαναοῖς
ἀρωγός· ἔτ' οὐδέν εἰμι.

Wir möchten keinesfalls diese freie Composition mit Gledit verwischen, der zwar ein recht glattes und elegantes logaödisc System, aber mit allzustark eingreifenden Mitteln hergestellt l — Oed. Col. im ersten Stasimon ist die Syzygie v. 694—' = 707—719 einzig in ihrer Art: Zwei logaödisch-choriambis Verse beginnen und zwei schliessen, sie umgeben vier iambis Verse, welche an vorletzter Stelle von einem logaödisch-cl iambischen Verse unterbrochen werden:

ἔστιν δ' οἷον ἐγὼ γᾶς Ἀσίας οὐκ ἐπακούω,
οὐδ' ἐν τᾷ μεγάλᾳ Δωρίδι νάσῳ Πέλοπος πώποτε βλαστὸν
φύτευμ' ἀγήρατον αὐτόποιον,
ἐγχέων φόβημα δαΐων,
5 ὃ τᾷδε θάλλει μέγιστα χώρᾳ,
γλαυκᾶς παιδοτρόφου φύλλον ἐλαίας,
τὸ μέν τις οὐθ' ἁβὸς οὔτε γήρᾳ
σημαίνων ἁλιώσει χερὶ πέρσας· ὁ γὰρ αἰὲν ὁρῶν κύκλος
λεύσσει νιν Μορίου Διὸς χἀ γλαυκῶπις Ἀθάνα.

Zweites Stasimon v. 1044—1058 = 1059—1073: die beiden standtheile sind mehr als gewöhnlich gemischt und die Iamb bez. Trochäen haben meist epitritische Form; auch diese Syzy steht wie manche andere des Oedipus Coloneus den Euripideisel näher als den älteren Sophokleischen. Im dritten Stasimon die Syzygie v. 1211—1224 = 1225—1238 [illegible] radezu als zu

ig zu bezeichnen. Die ersten acht Reihen sind logaödisch:
:oneen und Pherekrateen der gewöhnlichsten Form, dann
; ein iambischer Dimeter und ein System von vier trochäi-
n Reihen, die nicht an die trochäischen und iambischen
phen des Aeschylus, sondern an die Iambo-Trochäen des
ipides erinnern, welche Sophokles im fünften Kommos unseres
kes adoptirt hat, — eine Strophenform von sehr leichtem
ber, in der das Ethos der iambischen und trochäischen
phen des Aeschylus ganz verschwunden ist:

ΧΟ. *ὅστις τοῦ πλέονος μέρους χρῄζει τοῦ μετρίου παρεὶς*
ζώειν, σκαιοσύναν φυλάσσων ἐν ἐμοὶ κατάδηλος ἔσται.
ἐπεὶ πολλὰ μὲν αἱ μακραὶ
ἁμέραι κατέθεντο δὴ
5 *λύπας ἐγγυτέρω, τὰ τέρποντα δ' οὐκ ἂν ἴδοις ὅπου,*
ὅταν τις ἐς πλέον πέσῃ
τοῦ θέλοντος· ὁ δ' ἐπίκουρος ἰσοτέλεστος,
Ἄιδος ὅτε Μοῖρ' ἀνυμέναιος
ἄλυρος ἄχορος ἀναπέφηνε,
θάνατος ἐς τελευτάν.

›er das vierte Stasimon, welches nur eine Syzygie enthält,
1556—1566 = 1567—1577 ist nur soviel mit Sicherheit zu
en, dass die drei ersten Reihen Pherekrateen, die drei letzten
bisch sind, die mittleren, welche kritisch unsicher sind, scheinen
› Mischung von Iamben und Logaöden zu enthalten, sodass
Syzygie der oben erwähnten des zweiten Stasimon nahe tritt,
ıesfalls aber sind Dochmien anzunehmen.

Bei Euripides sind die Iambo-Logaöden Sophokleischen
es, wie sie in den älteren Stücken erscheinen, gegenüber so-
ıl der ersten wie den folgenden Klassen sehr zurückgetreten.
mischt die beiden Bestandtheile mehr untereinander, gebraucht
schweren synkopirten Iamben noch viel seltener als Sopho-
;, an ihrer Stelle leichtere Formen, überhaupt die logaödischen
hen stets in grösserer Anzahl als iambische, öfters in un-
telbarer Folge, sodass bisweilen die Unterscheidung dieser
sse von der ersten schwierig wird. Nach diesen Kriterien
it sich eine iambisch-logaödische Parthie des Euripides von
›r Sophokleischen der älteren Stücke meist mit grosser Leichtig-
t unterscheiden, während dagegen die betreffenden Parthieen
Philoktet und Oedipus Coloneus den Euripideischen schon
r nahe stehen. Wir finden Iambo-Logaöden nur in der Alke-
ı, der Hecuba, dem Hercules furens, Ion, der Helena, den

Bakchä und dem Kyklops meist nur ein- oder zweimal an
genden Stellen, die wir summarisch aufführen:

Alk. v. 213 — 225 = 226 — 237, 252 — 258 = 259 —
Hec. v. 629 — 637 = 638 — 646, ἐπῳδὸς v. 647 — 657, 9:
932 = 933 — 942. Herc. fur. v. 408 — 424 = 425 — 441, 7
771 = 772 — 780. Ion v. 205 — 218 = 219 — 236, 1074 - 10
1090 — 1105. Hel. v. 1301 — 1318 = 1319 — 1336. Bacc
v. 402 — 415 = 416 — 433. ἐπῳδὸς v. 902 — 911. Cyclop
656 — 662.

3. Anapästische (daktylische, bez. choriambis
Logaöden sind gegenüber den iambischen Logaöden bei So
kles nur in geringer Anzahl vorhanden. Sie haben mit
Simonideischen Logaödenstil nichts gemein und lehnen sich
gesehen davon, dass Iamben und Trochäen in ihnen theils
nicht, theils sehr selten vorkommen, an die Aeschyleischen L
öden der zweiten Klasse an, mit denen sie auch die Choriam
gemeinschaftlich haben; doch ist nicht zu verkennen, dass ma
dieser Strophen einen sehr modernen Charakter tragen, der
die spät geborenen daktylischen Systeme erinnert. Die C
iamben, welche wir als synkopirte Daktylen anzusehen ha
finden sich in Scenen heftiger Erregung hier und da auch s
in den iambo-logaödischen Strophen und ohne Logaöden b
mit Anapästen verbunden, aber doch in unmittelbarer Nach
schaft von Logaöden z. B. im zweiten Stasimon der Electra
Sophokles v. 823 — 835 = 836 — 848. In zwei Fällen, die
unten aufzuführen haben, sind den choriambisch-anapästis
(daktylischen) Strophen einige iambische Reihen hinzugef
doch ist dies gegenüber dem Eindruck des Ganzen nicht ma
gebend.

Antig. Parodos v. 134 — 140 = 148 — 154:

ἀντιτύπᾳ δ' ἐπὶ γᾷ πέσε τανταλωθεὶς
πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένᾳ ξὺν ὁρμᾷ
βακχεύων ἐπέπνει
ῥιπαῖς ἐχθίστων ἀνέμων.
5 εἶχε δ' ἄλλᾳ τὰ μὲν,
ἄλλα δ' ἐπ' ἄλλοις ἐπενώμα στυφελίζων μέγας Ἄρης
δεξιόσειρος.

Die Strophe ist als choriambisch-logaödisch zu **bezeichnen.**
beginnt mit zwei logaödischen Pentapodieen **πρὸς τρισίν,** wel
mit einem Pherekrateus schliessen; dann folgt ein **dritter** Gly
neus und eine synkopirte trochäische **Tetrapodie; den Schl**

let ein choriambisches System mit einem Adonius. — Viertes
simon v. 944—954 = 955—965 mit zwei iambischen Versen
Schlusse, welche dem entschieden choriambisch-logaödischen
arakter keinen Eintrag thun:

ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς
ἀλλάξαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς·
κρυπτομένα δ' ἐν τυμβήρει θαλάμῳ κατεζεύχθη·
καίτοι καὶ γενεᾷ τίμιος, ὦ παῖ παῖ,
5 *καὶ Ζηνὸς ταμιεύεσκε γονὰς χρυσορύτους.*
ἀλλ' ἁ μοιριδία τις δύνασις δεινά·
οὔτ' ἄν νιν ὄλβος οὔτ' Ἄρης, οὐ πύργος, οὐχ ἁλίκτυποι
κελαιναὶ νᾶες ἐκφύγοιεν.

ias Epode der Parodos v. 194—200 ist von den Heraus-
bern vielfach misshandelt. Wir schreiben nach der handschrift-
hen Ueberlieferung selbst ohne die nahe liegende Veränderung
n *μακραίωνι* in *μακραίων* in folgender Verstheilung:

ἀλλ' ἄνα ἐξ ἑδράνων, ὅπου μακραίωνι
στηρίζει ποτὶ τᾷδ' ἀγωνίῳ σχολᾷ
ἄταν οὐρανίαν φλέγων.
ἐχθρῶν δ' ὕβρις ὧδ' ἀτάρβητα
5 *ὁρμᾶται ἐν εὐανέμοις βάσσαις,*
πάντων καγχαζόντων
γλώσσαις βαρυάλγητα·
ἐμοὶ δ' ἄχος ἕστακεν.

e zwei ersten Verse enthalten zwei logaödische Hexapodieen
ie erste *πρὸς δυοῖν* am Schlusse mit einem *ἄλογος*), dann
lgen zwei Glykoneen, deren zweiter mit einer Anakrusis anhebt
d in der letzten Thesis einen *ἄλογος* hat, die nächsten drei
ihen sind unzweifelhaft anapästisch zu messen und bedürfen
iner Veränderung, die letzte Reihe ist ein logaödischer Prosodia-
s mit *ἄλογος* in der letzten Thesis, der sich öfters mit Anapästen
rbindet. — Electra erster Kommos v. 823—836 = 837—848:
e Strophe beginnt und schliesst mit logaödisch-choriambischen
eihen, in der Mitte befinden sich Anapästen. S. Gleditsch C.
p. 52. — Trach. Parodos v. 112—121 = 122—131:

πολλὰ γὰρ ὥστ' ἀκάμαντος ἢ νότου ἢ βορέα τις
κύματ' ἐν εὐρεΐ πόντῳ βάντ' ἐπιόντα τ' ἴδῃ,
οὕτω δὲ τὸν Καδμογενῆ στρέφει, τὸ δ' αὔξει βιότου
πολύπονον, ὥσπερ πέλαγος Κρήσιον. ἀλλά τις θεῶν
5 *αἰὲν ἀναμπλάκητον Ἅιδα σφε δόμων ἐρύκει.*

on den fünf Versen enthalten die beiden ersten vier dakty-
sche Reihen, der dritte zwei synkopirte Glykoneen mit Ana-

krusis, der vierte einen ebenso gebildeten Glykoneus mit lösung der ersten Thesis und einen ersten Glykoneus, der gleichfalls einen ersten Glykoneus und einen Pherekrateus. iamben sind hier nicht anzunehmen. — Ueber die beiden l Stücke ist wesentlich dasselbe zu sagen wie in den v gehenden Klassen: Philokt. erster Kommos lässt in der weise verderbten und sehr verschieden emendirten Syzy; 927—838 = 843—854 nur soviel erkennen, dass die C sition in Bezug auf stärkere Mischung der Reihen der Euri schen sehr nahe steht. In der verderbten Epode 855- finden sich ausser den Logaöden und Daktylen zwei iaml Reihen. Im zweiten Kommos trägt die Syzygie v. 1123— = 1146—1168 im Wesentlichen denselben Charakter wi erwähnte des ersten Kommos. — Oed. Col. im ersten Ko v. 216—223 wechselt mit den Personen regelmässig eine ödische Reihe mit einer anapästischen in sonst nicht vo mender Weise, v. 237—249 beginnt mit Logaöden und dann in ein daktylisches (nicht ganz wohlerhaltenes) Systen völlig modernem Charakter über, welches mit einem synko ersten Glykoneus endigt. Den Schluss bilden zwei dakty Tetrapodieen, eine logaödische πρὸς δυοῖν, ein synkopirter Glykoneus und als Clausel eine trochäische Tripodie. Di theilung der logaödischen Anfangsparthie haben wir Gle C. S. p. 197 entlehnt:

ΑΝ. ὦ ξένοι αἰδίφρονες,
ἀλλ' ἐπεὶ γεραὸν πατέρα
τόνδ' ἐμὸν οὐκ ἀνέτλατ' ἔργων
ἀκόντων ἀΐοντες αὐδάν,
5 ἀλλ' ἐμὲ τὰν μελέαν, ἱκετεύομεν,
ὦ ξένοι, οἰκτίραθ', ἃ
πατρὸς ὑπὲρ τοῦ δυσμόρου (für τοῦ μόνου codd.) ἄντομαι,
ἄντομαι οὐκ ἀλαοῖς προσορωμένα
ὄμμα σὸν ὄμμασιν, ὥς τις ἀφ' αἵματος
10 ὑμετέρου προφανεῖσα, τὸν ἄθλιον
αἰδοῦς κῦρσαι· ἐν ὑμῖν ὡς θεῷ
κείμεθα τλάμονες· ἀλλ' ἴτε, νεύσατε τὰν ἀδόκητον χάριν·
πρός σ' ὅ τι σοι φίλον ἐκ σέθεν ἄντομαι,
ἢ τέκνον ἢ λέχος ἢ χρέος ἢ θεός.
15 οὐ γὰρ ἴδοις ἂν ἀθρῶν βροτὸν — ◡ ◡
ὅστις ἄν, εἰ θεὸς ἄγοι,
ἐκφυγεῖν δύναιτο.

Euripides hat Strophen dieser dritten Compositions nur wenig gebildet. Manche der hierher gehörigen könne

der geringen Zahl der anapästischen oder daktylischen Reihen mit demselben Rechte der ersten Klasse zugewiesen werden, doch trägt eine Anzahl von Strophen den entschieden ausgeprägten Charakter der dritten Klasse. Es ist festzuhalten, dass Euripides zwei Klassen in hohem Grade bevorzugt hat, nämlich reine Logaöden mit einzelnen alloiometrischen Reihen und die in der folgenden Klasse zu betrachtenden iambo-anapästischen (trochäisch-daktylischen) Logaöden. Gegenüber Sophokles in seinen älteren Stücken tritt der Unterschied hervor, dass Euripides die beiden Bestandtheile dieser dritten Klasse wie gewöhnlich mehr nach Belieben gemischt hat. Die Untersuchung über etwaige Zunahme oder Abnahme des Gebrauches nach dem zeitlichen Unterschiede der Stücke führt zu keinem Resultate, ebensowenig die nahe liegende Vermuthung, dass in den Parthieen, welche nicht von dem Gesammtchore, sondern alternirend von Halbchören oder einzelnen Choreuten gesungen sind, die eingestreuten anapästischen und daktylischen Reihen etwa Marksteine für den Wechsel der Sänger sein könnten.

Med. v. 643—651 = 652—662:

ὦ πατρίς, ὦ δώματα, μὴ
δῆτ' ἄπολις γενοίμαν
τὸν ἀμηχανίας ἔχουσα
δυσπέρατον αἰῶν',
5 *οἰκτρότατον ἀχέων.*
θανάτῳ θανάτῳ πάρος δαμείην
ἁμέραν τάνδ' ἐξανύσασα· μόχθων δ' οὐκ ἄλλος ὕπερθεν ἢ
γᾶς πατρίας στέρεσθαι.

Die Mehrzahl sind logaödische Reihen, darunter zwei mit anapästischer Anakrusis; dazu gesellen sich zwei daktylische Reihen v. 1 und 4, von denen die erste synkopirt ist, und in der zweiten Reihe von v. 3 ein Ithyphallicus. — Electra v. 452—463 = 464—475:

Ἰλιόθεν δ' ἔκλυόν τινος ἐν λιμέσιν
Ναυπλίοισι βεβῶτος
τᾶς σᾶς, ὦ Θέτιδος παῖ,
κλεινᾶς ἀσπίδος ἐν κύκλῳ
5 *τοιάδε σήματα δείματα*
φρικτὰ τετύχθαι·
περιδρόμῳ μὲν ἴτυος ἕδρᾳ
Περσέα λαιμοτόμαν ὑπὲρ
ἁλὸς ποτανοῖσι πεδίλοισι φυὰν
10 *Γοργόνος ἴσχειν, Διὸς ἀγγέλῳ σὺν Ἑρμᾷ*
τῷ Μαίας ἀγροτῆρι κούρῳ·

Auch hier ist die Mehrzahl der Reihen logaödisch, v. 9 u
choriambisch-logaödisch, im Uebrigen finden sich vier dakty
Reihen und zwar eine Pentapodie, zwei Tripodieen und
Dipodie (φρικτὰ nothwendig für Φρύγια). Heracl. v. 3
361 = 362—370. Herc. fur. v. 637—654 = 655—672
iambisch-logaödisch, βαρύτερον — φάρος ἐγκαλύψαν ist zu
logaödischen Verse von drei Reihen mit beginnendem Choria
zu vereinigen. Ion v. 452—471 = 472—491: lange St
mit einigen anapästischen Reihen, die auf der Grenze der e
Klasse steht, v. 1229—1242 choriambisch-logaödisch. H
v. 1451—1464 = 1465—1477 desgleichen. Iphig. Auli
164—184 = 185—205 zum Theil interpolirt enthält in
zweiten Theile von 170 an ausser den logaödischen Versen
pästische und choriambische. Cycl. ἐπῳδὸς v. 69—81 hat
gleich viele logaödische und anapästisch-daktylische Reihen.

4. Die fortschreitende Mischung der Reihen verschie
Versfüsse führte schliesslich zu iambisch-anapästis
(trochäisch-daktylischen) Logaöden, in welchen alle b
erwähnten Elemente mit einander verbunden sind und das
cip der Epimixis culminirt. Es entsteht hierdurch eine au
ordentliche Mannichfaltigkeit der Reihen innerhalb ders
Strophe und es lässt sich nicht läugnen, dass diese Misc
es möglich macht das Metrum nach dem Wechsel der poetis
Stimmung auf das Feinste zu nuanciren (s. unten z. B.
Tyr. v. 463); aber es kann auch nicht in Abrede gestellt we
dass die einst scharf geschiedenen stilistischen Typen verwa
und hiermit die ethischen Unterschiede der Formen alln
neutralisirt werden. Wir glauben daher nicht zu irren,
wir behaupten, dass diese Strophen hart an der Grenze st
wo der Verfall der metrischen Kunst beginnt. Wahrschei
war Sophokles der erste Tragiker, der Strophen dieser Art bil
ihm folgte Euripides, der in der Mischung der Metren
weiter ging.

Vortrefflich gebaut und im Wechsel der Reihen durch
poetische Stimmung in prägnantester Weise bedingt ist die
Syzygie im ersten Stasimon des Oed. Tyr. v. 463—47
473—482:

τίς ὅντιν' ἁ θεσπιέπεια Δελφὶς εἶπε πέτρα
ἄρρητ' ἀρρήτων τελέσαντα φοινίαισι χερσίν;
ὥρα νιν ἀελλάδων
ἵππων σθεναρώτερον

5 φυγᾷ πόδα νωμᾶν.
ἔνοπλος γὰρ ἐπ' αὐτὸν ἐπενθρώσκει
πυρὶ καὶ στεροπαῖς ὁ Διὸς γενέτας,
δειναὶ δ' ἅμ' ἕπονται
Κῆρες ἀναπλάκητοι.

)ie beiden ersten Verse bestehen aus dritten Glykoneen mit
usischen Ithyphallici:

⏑ ⏑́ ⏑ ⊾ — ⏑⏑ — ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — —
— ⏑́ — ⊾ — ⏑⏑ — ⏑ ⏑́ ⏑ — ⏑ — —,

lgen dann mit dem Gedanken an die hastige Flucht des
ırs drei logaödische Prosodiaci, deren dritter katalektisch ist
nit der tief erregten Schilderung von der Verfolgung des
ırs durch Apollo mit dem Blitze und durch die unversöhn-
Keren treten zwei anapästische Dimeter ein, die mit einem
ıktischen Prosodiacus und einem Ithyphallicus schliessen.
ıogaöden walten in der Strophe noch vor, sechs logaödische
n, Anapästen und Iamben in gleichem Verhältnisse, zwei
stische (v. 471 ist logaödisch zu messen) und zwei iam-
: und zum Schlusse eine trochäische mit Auflösung. Bei
m weniger bewegt wegen Seltenheit der Anakrusis und
ɔrherrschenden Gebrauches tetrapodischen, zweimal dakty-
voll auslautender Reihen ist im ersten Stasimon der Anti-
die Syzygie v. 332—342 = 343—353

πολλὰ τὰ δεινὰ κοὐδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει·
τοῦτο καὶ πολιοῦ πέραν πόντου χειμερίῳ νότῳ
χωρεῖ, περιβρυχίοισιν
περῶν ὑπ' οἴδμασιν, θεῶν | τε τὰν ὑπερτάταν, Γᾶν
ἄφθιτον, ἀκαμάταν ἀποτρύεται,
ἰλλομένων ἀρότρων ἔτος εἰς ἔτος,
ἱππείῳ γένει πολεύων.

ˢtrophe ist zweitheilig, der erste Theil enthält vier Gly-
n und einen akatalektischen Pherekrateus mit Anakrusis,
veite Theil zwei iambische Dimeter, zwei daktylische Tetra-
ın und zum Schlusse eine synkopirte, trochäische Hexapodie
— ⏑ — ⏑ ⊾ —. Das Mischungsverhältniss ist fast dasselbe
n der obigen Strophe: fünf unmittelbar hinter einander
de Logaöden, zwei daktylische, zwei iambische und eine
ische Reihe. — Aias erster Kommos v. 221 — 232 =
256:

οἵαν ἐδήλωσας ἀνέρος αἴθονος ἀγγελίαν,
ἄτλατον οὐδὲ φευκτάν,
τῶν μεγάλων Δαναῶν ὕπο κληζομέναν,

15 *τρυφερὸν πλόκον εἰς αἰθέρα ῥίπτων.*
ἅμα δ' ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει
τοιάδ'· ὦ ἴτε Βάκχαι,
ὦ ἴτε Βάκχαι,
Τμώλου χρυσορόου χλιδᾷ
20 *μέλπετε τὸν Διόνυσον*
βαρυβρόμων ὑπὸ τυμπάνων,
εὔια τὸν εὔιον ἀγαλλόμεναι θεὸν
ἐν Φρυγίαισι βοαῖς ἐνοπαῖσί τε,
λωτὸς ὅταν εὐκέλαδος ἱερὸς ἱερὰ
25 *παίγματα βρέμῃ, σύνοχα φοιτάσιν*
εἰς ὄρος εἰς ὄρος· ἡδομένα δ' ἄρα,
πῶλος ὅπως ἅμα ματέρι φορβάδι,
κῶλον ἄγει ταχύπουν σκιρτήμασι Βάκχα.

´ ∪ ∪∪
∠ ∪∪ — ∪ — —
∪ ∠ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ —
∪́∪ ∪ — ∪∪ — — —
5 ∠ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪
∪ ∪́∪ ∪ — ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ´ ∪ —
∪ ∠ — ∪ ∪∪ ∪ ∠ —
∠ ∪∪ — ∪∪ — — ∠ — — ∪∪
∠ ∪ ∪∪ ∪ — ∠ ∪∪ — ∪ —
10 ∪ ∠ — ∪ —
∠ — — ∪∪ — —
∠ — — ∪∪ — —
∪ ∠ — ∪ — ∪∪ — — ∪ — ∪
∪ ∠ — ∪∪ — —
15 ∪∪ ∠ ∪∪ — ∪∪ ∪∪ ∪ —
∪́∪ ∪ — — ∪∪ ∪∪ ∪ —
∠ ∪ — ∪∪ — —
∠ ∪∪ — —
∠ — — ∪∪ — ∪ —
20 ∠ ∪∪ — ∪∪ — ∪
∪́∪ ∪ — ∪∪ — ∪ —
∠ ∪ ∪∪ — ∪ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪
∠ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪ — ∪∪
∠ ∪ ∪∪ — ∪ ∪∪ — ∪∪ — ∪∪
25 ∠ ∪ ∪ ∪ — ∪ ∪∪ ∠ ∪ —
v. 26—28 daktylisch.

Päonische Dimeter sind mit Daktylen **verbunden v. 22 und** ein päonischer Trimeter **ist v. 25,** auch **der Dochmius v. 10 l** nicht abgewiesen werden und v. 7 **fügt sich leicht in die Mes** als Dochmius und Bakchius. Zweifelhaft **ist dagegen die päoni** Messung von v. 6 *ἱέμενος εἰς ὄρεα* ***Φρύγια, Λύδια*** **(schei** zwei Päonen und zwei Daktylen wie **v. 22 und 24), da in** ***Φρ***

e erste Silbe kurz ist, wie unten der daktylische Vers ἐν
ρυγίαισι zeigt, ebenso zweifelhaft die Messung von v. 16 ἅμα
ἐπ' εὐάσμασιν ἐπιβρέμει als päonischer Trimeter, da die Länge
r zweiten Silbe in ἐπιβρέμει schwerlich hier zulässig ist, wie
άγματα βρέμῃ klar macht. Die erste Reihe werden wir nicht
nders denn als eine iambische Hexapodie mit Synkope und drei
uflösungen, die zweite als eine logaödische Pentopodie mit Syn-
ope und zwei Auflösungen zu messen haben. Uebereinstimmend
it der Verbindung von Päonen und Daktylen sind auch sonst
e daktylischen Reihen in diesem ἀπολελυμένον häufig. V. 15 ist
it Früheren πλόκον für πλόκαμον zu schreiben und anapästisch
ı messen. Diese Parthie ist bei Tragikern einzig in ihrer Art,
ı sonst die päonische Messung von Cretici nicht sicher steht,
ber leicht aus dem dionysischen Orgiasmus der Bakchä zu be-
reifen. — Isolirt stehen Bakchien in den Hiketides des Euri-
ides v. 990 τί φέγγος, τίν' αἴγλαν und 1002 πυρὸς φῶς τάφον
, die nicht wohl abgeläugnet werden können, namentlich nicht
er erste, welcher am Anfange stehend den Ton angibt, dagegen
t der angeblich einzeln stehende Bakchius ἔμμοχθον v. 1004 mit
em vorausgehenden Verse zu verbinden, s. S. 754.

στρ. ἐς Ἀΐδαν καταλύσουσ' ἔμμοχθον
ἀντ. δικαίων ὑμεναίων ἐν Ἄργει
⏑ — — ⏑⏑ — — ⏑ — —

6) Endlich haben wir von den bisherigen Compositionsweisen
ie ionisch-choriambischen Logaöden zu unterscheiden,
ber welche schon gelegentlich oben S. 330 bei den Ionici ge-
rochen ist. Wir finden sie in den auch sonst metrisch origi-
ellen Bakchä des Euripides, für welche sie aus leicht begreif-
chen Gründen charakteristisch sind. Die Syzygie v. 72—87 =
3—104 beginnt mit drei akatalektischen Pherekrateen und
chliesst mit zwei Choriamben, denen gleichfalls ein akatalek-
scher Pherekrateus eingefügt ist. Die vier mittleren Verse
nthalten Ionici einmal mit Auflösung der ersten Länge und
inmal mit Contraction der Thesis. Die Strophe ist also ge-
vissermassen nur umrahmt von logaödischen Versen. Dagegen
ine Mischung von iambischen und choriambisch-logaödischen
Reihen findet statt in der Syzygie v. 519—536 = 537—555
zweitheilig ist die Epode 556—575, in welcher auf zahlreiche
Ionici zum Schlusse logaödische Reihen folgen, darunter eine
choriambische v. 571 Λυδίαν τε τὸν εὐδαιμονίας und 573 eine

aufgelöste iambische Tripodie (nicht Dochmius) *πατέρα τε τον ἔκλυον*. Wohl nicht hierher zu rechnen sind die angeblichen Ionici in der logaödischen Strophe des Hercules furens v. 673 — 686 = 687—700:

ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς κελαδεῖ Μναμοσύναν, ἔτι τὰν Ἡρακλέους,

welche folgendermaassen zu messen sind:

⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — ⏑́ ⏑⏑ — — ⏑⏑ ⏑⏑ — ⏑́ ⏑ ⏑ oder
⏑⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ — — ⏑⏑ — —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — ⏑⏑ —.

Viertes Buch.

Die Metra des päonischen Rhythmengeschlechtes.

§ 55.

Päonen und Dochmien.

Ausser dem daktylischen und iambischen Taktgeschlechte kennt die griechische Rhythmik noch ein päonisches (*γένος παιωνικόν, ἡμιόλιον, genus sescuplex*), in welchem fünf gleiche Zeitmomente zu einem Takte vereint sind. Dies dritte Rhythmengeschlecht steht aber im Gebrauche und in der Entwickelung ler metrischen Formen hinter den beiden übrigen zurück, und rscheint in der erhaltenen griechischen Poesie, besonders in der Komödie und in den (dochmischen) Monodieen der Tragödie, nur estweise in der chorischen Lyrik, meist in Verbindung mit dem liplasischen Rhythmengeschlechte. — Der metrischen Form nach esteht der fünfzeitige Takt aus zwei auflösbaren Längen und iner Kürze. Die Kürze kann entweder in der Mitte der beiden ängen stehen, oder sie kann den beiden Längen vorausgehen; m ersteren Falle entsteht der *κρητικός*, *ἀμφίμακρος*, *παίων ιάγνιος* — ⏑ —, im zweiten Falle der *βακχεῖος* ⏑ — —. Nach iesen beiden Grundformen unterscheiden wir zwei Metra des äonischen Rhythmus: die Cretici oder Päonen im engeren Sinne ınd die nur in Verbindung mit Iamben (als Dochmien), sonst ıur vereinzelt vorkommenden Bakchien. Kurz und bündig setzt lies Heph. cap. 13 auseinander.

A. Päonen (Cretici).

Die Grundform des Päon ist*) –́ ⏑ — und — ⏑ –́, die podische Gliederung enthält entsprechend dem Ausdruck *γένος*

*) cf. Griech. Rhythm.[3] p. 225, 249.

aufgelöste iambische Tripodie (nicht Dochmius) **πατέρα τε τον ἔκλυον**. Wohl nicht hierher zu rechnen sind die angeblichen Ionici in der logaödischen Strophe des Hercules furens v. 673–686 = 687–700:

ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς κελαδεῖ Μναμοσύναν, ἔτι τὰν Ἡρακλέους,

welche folgendermaassen zu messen sind:

◡ ◡ ⏑́ ◡ — ◡ — ⏑́ ◡ ◡ — — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ⏑́ ◡ ◡ — oder
◡ ◡ ⏑́ ◡ — ◡ — — ◡ ◡ — ⏑́ ◡ ◡ — ◡ ◡ — — ◡ ◡ —.

Viertes Buch.

Die Metra des päonischen Rhythmengeschlechtes.

§ 55.

Päonen und Dochmien.

Ausser dem daktylischen und iambischen Taktgeschlechte nt die griechische Rhythmik noch ein päonisches (*γένος παι-κόν, ἡμιόλιον, genus sescuplex*), in welchem fünf gleiche Zeit-nente zu einem Takte vereint sind. Dies dritte Rhythmen-chlecht steht aber im Gebrauche und in der Entwickelung metrischen Formen hinter den beiden übrigen zurück, und :heint in der erhaltenen griechischen Poesie, besonders in der nödie und in den (dochmischen) Monodieen der Tragödie, nur ;weise in der chorischen Lyrik, meist in Verbindung mit dem lasischen Rhythmengeschlechte. — Der metrischen Form nach teht der fünfzeitige Takt aus zwei auflösbaren Längen und er Kürze. Die Kürze kann entweder in der Mitte der beiden ıgen stehen, oder sie kann den beiden Längen vorausgehen; ersteren Falle entsteht der *κρητικός, ἀμφίμακρος, παίων γνιος* — ◡ —, im zweiten Falle der *βακχεῖος* ◡ — —. Nach sen beiden Grundformen unterscheiden wir zwei Metra des nischen Rhythmus: die Cretici oder Päonen im engeren Sinne l die nur in Verbindung mit Iamben (als Dochmien), sonst vereinzelt vorkommenden Bakchien. Kurz und bündig setzt s Heph. cap. 13 auseinander.

A. Päonen (Cretici).

Die Grundform des Päon ist*) ⊥ ◡ — und — ◡ ⊥, die lische Gliederung enthält entsprechend dem Ausdruck *γένος*

*) cf. Griech. Rhythm.³ p. 225, 249.

ἡμιόλιον das Verhältniss 3 : 2, 2 : 3 oder 1½ : 1, d. h. die erste Länge und die Kürze bilden die Arsis, die zweite Länge die Thesis oder umgekehrt. Die Alten nennen die Grundform auch *κρητικός, παίων διάγυιος* (*ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ βραχείας καὶ μακρᾶς ἄρσεως*). Heph. cap. 13 sagt: *Καλεῖται δὲ* [*τὸ παιωνικὸν*] *καὶ ὑπ' αὐτῶν τῶν ποιητῶν κρητικόν, ὥσπερ ὑπὸ Κρατίνου ἐν Τροφωνίῳ* (fr. 222 ed. Kock.):

ἔγειρε δὴ νῦν, Μοῦσα, Κρητικὸν μέλος.

Die übrigen Stellen s. Griech. Rhythm.[1] p. 27 u. 28. Durch Auflösung der zweiten Länge entsteht der *παίων πρῶτος* ‿ ‿ ‿ ‿, durch Auflösung der ersten Länge der *παίων τέταρτος* ‿ ‿ ‿ ‿, durch Auflösung beider Längen der *ὄρθιος* ‿‿ ‿ ‿‿ (Diom. 481, 13. Anon. Ambros. in: Studemund, Anecd. Var. I 232, 10). Der sogenannte paeon secundus und tertius sind mechanische Hariolationen der alten Metriker zu Gunsten einer vollständig symmetrischen Liste der Füsse (Auflösungen des Bakchius) wie der Amphibrachys, der Epitritus primus und quartus. Der erste und vierte Päon sind ebenso wie der *ὄρθιος* nur secundäre Formen der primären Form — ‿ —, haben mit der letzteren den Ictus und die podische Gliederung gemeinsam und dürfen nicht als ein besonderes Metrum gegenüber — ‿ — aufgefasst werden. G. Hermann läugnete den päonischen Rhythmus als hemiolisch geradezu ab und statuirte einerseits dreisilbige Cretici mit doppeltem Ictus ⏗ ‿ ⏗ (aber ohne Synkope, die ihm unbekannt war), andererseits viersilbige Päonen mit nur einem Ictus ‿ ‿ ‿ ⏗. Dies ist gegen die klare Tradition der besten Zeit, denn die Unterscheidung der drei Rhythmengeschlechter geht in die klassische Zeit vor Aristoxenus zurück Plat. Rep. 3, 400 a., die podische Gliederung wird ausgedrückt durch *μακρὰ καὶ βραχεῖα θέσις καὶ μακρὰ ἄρσις*, trisemos arsis ad disemon thesin und von ihr ausgesagt, dass sie hemiolia subsistit ratione, der Päon oder Creticus hat nur eine sublatio und eine positio, nicht zwei, die Trennung des kretischen und päonischen Rhythmus in der Hermannschen Weise ist willkührlich und direct gegen die Angaben der Alten, welche den viersilbigen Päon als Auflösung aus — ‿ — entstehen lassen.*) Keineswegs ist aber ein jeder sogenannte Creticus — ‿ — ein hemiolischer Fuss oder Päon. Von den Päonen durchaus verschieden sind die synkopirten

*) Vgl. z. B. Choeroboscus in: Studemund, Anecd. Var. I, 82, 14.

›chäischen Dipodieen der trochäischen und iam-
schen Strophen des tragischen Tropos, über welche oben
25—33 gehandelt wurde. Diese haben die Messung zweier
plasischer Tacte, deren zweiter durch eine einzige sprachliche
lbe von drei Moren (*τρίσημος*) ausgedrückt ist: — ⏑ ⌞. Da
n derartiger Creticus, welcher diesen Namen nur missbräuch-
:h führt, an Zeitwert gleich zwei Trochäen ist, so muss er
ıch, wenn wir die einzelnen Takte mit Icten versehen wollen,
wei Icten tragen — ⏑ ⌞ — ⏑ ⌞. Während in den Päonen die
weite Länge sehr häufig, bei Aristophanes an manchen Stellen
egelmässig aufgelöst wird, kann die Auflösung derselben in den
ynkopirten trochäischen Dipodieen nicht stattfinden, weil sie
inen *τρίσημος* treffen würde, der in zwei Kürzen nicht auf-
elöst werden kann; dagegen kommt die Auflösung der ersten
änge ⏑⏑ ⏑ ⌞ an solchen Stellen öfters vor, wo die Bewegung
n Rhythmus gesteigert werden soll, z. B. im Ephymnion des
μνος *δέσμιος* der Eumeniden v. 329 und 330

> *ἐπὶ δὲ τῷ τεθυμένῳ*
> *τόδε μέλος, παρακοπά,*
> ⏑⏑ ⏑ ⌞ ⏑⏑ ⏑ ⌞
> ⏑⏑ ⏑ ⌞ ⏑⏑ ⏑ ⌞.

elbstverständlich verbindet sich mit diesem Unterschiede der
äonen und synkopirten trochäischen Dipodieen zugleich ein sehr
edeutender Unterschied im Ethos: die Päonen sind in Folge
ırer podischen Gliederung erregt, enthusiastisch, schwungvoll,
eck und ungestüm, die synkopirten Dipodieen ihnen gegenüber
esonders wegen der lang ausgehaltenen Töne pathetisch und
ierlich. Jener Unterschied ist von so elementärer und funda-
ıentaler Natur, dass die Verwischung desselben das Ver-
ändniss des Gegensatzes von Tragödie und Komödie unmög-
ch macht.*)

Von den päonischen Reihen kommt der Dimeter am
äufigsten, bei Weitem seltener der Trimeter vor (*δίρρυθμος*

*) Maximilianus Seliger de versibus creticis sive paeonicis poetarum
raecorum. Königsberger Doctordissertation 1885 gibt eine gute, meist
ıch kritische Uebersicht über die vorkommenden cretischen Verse, der-
lbe scheidet aber weder zwischen wirklichen Päonen und synkopirten
ochäischen Dipodieen, noch berücksichtigt er die verschiedenen Strophen-
attungen und Stilarten, in welchen die betreffenden Reihen vorkommen,
der die Verschiedenheit der Lieder als Chorlieder und Monodieen, noch
ıält er die Gesetze der Alten über die Ausdehnung der Reihen fest.

und *τρίρρυθμος* genannt in den auf Heliodor zurückgehend Scholien zu den päonischen Strophen des Aristophanes und en sprechend von Bakchien angewandt bei Marius Victor. 96, 22. 2 Acharn. 698:

> *νῦν δ' ὑπ' ἀνδρῶν πονη|ρῶν σφόδρα διωκόμεθα, | κἄτα πρὸς ἁλισκ μεθα.* |
> *πρὸς τάδε τις ἀντερεῖ Μαρψίας;* |

Päonische Tetrameter (*τετράρρυθμοι*) sind nach den Angabe der alten Rhythmiker keine einheitliche rhythmische Reihen, son dern müssen in zwei Dimeter zerlegt werden. Gr. Rhythm.[1] S. 7 Dagegen vereinigen die Komiker bei einem besonders rasche Tempo bisweilen fünf päonische Füsse zu einer rhythmische Reihe, dem Pentameter, Acharn. 215, 295, 973. Theopom fr. 38 ed. Kock.

Hexameter, die wir schon bei Alkman, dann bei Bakchyli des und öfters bei Aristophanes finden, sind entweder in dr Dimeter oder in zwei Trimeter zu theilen, wobei die Cäsure und die umgebenden Reihen zu berücksichtigen sind. Zwei Hex meter, ein Pentameter und zwei Tetrameter folgen auf trochäisch Tetrameter, Acharn. v. 210

> *ἐκπέφευγ', οἴχεται φροῦδος. οἴμοι τάλας τῶν ἐτῶν τῶν ἐμῶν·*
> *οὐκ ἂν ἐπ' ἐμῆς γε νεότητος, ὅτ' ἐγὼ φέρων ἀνθράκων φορτίον*
> *ἠκολούθουν Φαΰλλῳ τρέχων, ὧδε φαύλως ἂν ὁ*
> *σπονδοφόρος οὗτος ὑπ' ἐμοῦ τότε διωκόμενος*
> 5 *ἐξέφυγεν οὐδ' ἂν ἐλαφρῶς ἂν ἀπεπλίξατο.*

Acharn. v. 971—987 sind zwei Hexameter von einem Pentamete unterbrochen, dann folgen Tetrameter.

Selten lautet die päonische Reihe mit der **Anakrusis** a die wie bei den Iamben eine Syllaba anceps ist, Lysistr. 47 *ὦ Ζεῦ, τί ποτε χρησόμεθα*, 1028 *ὁ δ' ἄρτος ἀπὸ χοίνικος ἰδεῖ μάλα νεανίας*, ib. 1062. 1047. 1193. 614. 636. Die **katalek tisch-päonische** Reihe geht auf einen Spondeus (oder als Vers ende auf einen Trochäus) aus, welcher in der rhythmischen Aus dehnung dem fünfzeitigen Päon gleichsteht. Lysistr. 790:

> *πλεξάμενος ἄρκυς, καὶ κύνα τιν' εἶχεν,*
> *κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μίσους.*

Alkman fr. 27. Katalexis und Anakrusis zugleich findet sich Lysistr. 787 *κἀν τοῖς ὄρεσιν ᾤκει*, Pax 490. Auch einsilbige katalektischer Ausgang darf nicht abgeläugnet werden; s. oben S. 623 Pind. Ol. 2 und Bakchylides fr. 23, 2, wo die Annahme einer Lücke nicht gerechtfertigt ist.

Die Auflösung war nach Heph. cap. 13 in dem von ihm irten Gedichte des Alkman nicht zugelassen (offenbar die 'undform), die Auflösung der zweiten Länge findet sich in den agmenten des Simonides und Bakchylides, nicht selten bei ndar, wo sie für uns der Wegweiser für die richtige Auf-ssung der Cretici als hemiolischer Füsse ist, bei Aristophanes ꞌeraus häufig, in manchen Liedern z. B. Vesp. v. 1275—1283 = 284—1291 fast regelmässig als Kunstmittel zur Steigerung der ıstigen, ungestümen Bewegung (jedenfalls der Komödie eigen-ümlich), Auflösung der ersten Länge in der Komödie ist bei eitem seltener, beider Kürzen ausnahmsweise meist als Effekt-ück gebraucht. Hierüber das Nähere unten im Zusammen-ange mit den verschiedenen Compositionsweisen.

Während die Iamben und Trochäen dem Dionysoskulte ent-tammen, sind die Päonen ursprünglich das Maass für die Hyp-rchemata, die heiteren Tanzlieder des Apollokultes.*) Dem yporchematischen Charakter entsprechend sind die Päonen ein och bewegterer und rascherer Rhythmus als die Trochäen Aristid. 98 fg.), sie sind enthusiastisch wie die Ionici, aber nicht eich und schmachtend, sondern voll gesunder und feuriger Kraft och mehr als die Iamben, von denen sie sich aber wieder urch einen scharf begrenzten, der Irrationalität widerstreben-en Taktumfang unterscheiden. Von dem Gebrauche in den dem pollon Paian geheiligten Tänzen heissen sie *παίωνες***); nach der ühesten Pflegestätte des Hyporchemas, der Insel Kreta, werden e *κρητικοὶ* genannt. Eine Unterart des Hyporchemas, war die yrrhiche, die sich ebenfalls in Kreta am frühesten entwickelte; ıch hier waren die Päonen das übliche Maass, weshalb der rsprung desselben auch auf die pyrrhichistischen Kureten und orybanten zurückgeführt wird***). Jahrhunderte schon mochten ionische Lieder und Tänze auf Kreta gebräuchlich gewesen in, ehe sie sich zu der litterarischen Kunstform erhoben. iese Stellung erhielten sie erst durch den Begründer der zwei-n musischen Katastasis zu Sparta, den kretischen Sänger und

---

*) Mar. Vict. 46, 4. Anon. Ambros. ebds. 228, 6; Sosibius in Schol. yth. 2, 127; Athen. 5, 181 b.

**) Schol. Hephaest. A in: Studemund An. Var. I, 128. Isaak Monach. 77, 3 (= Pseudo-Draco 130, 6).

***) Schol. Pyth. l. l. Schol. Nub. 651. Suid. *κατ' ἐνόπλιον*. Plotius 499, 3. Terent. Maur. 1436.

Sühnpriester Thaletas, welcher namentlich für die Pyrrhi päonische Hyporchemata dichtete und deshalb der Erfinder Päonen genannt wird (schol. Pyth. 2, 127. Strab. 10, 4, 16). Sparta, wo Thaletas eine Hauptstätte seiner musischen Wirksa keit fand, erhielten die Hyporchemata und pyrrhichistisch Tanzlieder eine sorgfältige Pflege, besonders durch Xenodam von Kythere (Athen. 1, 15 d. Plutarch. mus. 10) und durch Al man. Unter den Fragmenten des letzteren sind noch zwei päo sche, schon oben S. 623 analysirte Verse erhalten, deren erotisch Inhalt zu dem jugendlich-heiteren Tone des Hyporchema's stim fr. 38 [34]. Die beiden päonischen Hexameter (Heph. cap. scheint freilich den Hexameter als einheitliche Reihe gelten lassen) sind entsprechend der gemeinsamen Cäsur in eine T trapodie und Dipodie zu zerlegen. Bei Stesichorus und Ibyk findet sich keine Spur von Päonen, obwohl beide noch ei andere archaische Stilart, das *κατὰ δάκτυλον εἶδος*, bewah haben. Dagegen haben die drei Vertreter der höchsten Stu der chorischen Lyrik die Päonen wenigstens in untergeordnet Weise gebraucht, wie wir oben S. 624 auseinandergesetzt hab Von Simonides besitzen wir zwei Fragmente, von denen das ei einem Hyporchema, das andere einem Päan angehört. Der Hau vertreter ist für uns Pindar. Zwar finden wir gerade in d Fragmenten der Hyporchemata keine Päonen, sondern nur lo ödisch-trochäische Verse, aber in mehreren hyporchema-ähnlich Epinikien von hochgesteigerter Lebhaftigkeit und enthusiastisch Schwung liegen sie klar zu Tage: ganz päonisch ist Ol. päonisch-logaödisch Py. 5, Ol. 10 und das grosse Dithyramb fragment 74 [53]; ausserdem sind keine sicheren Reste v handen. Unsicher ist das Päanfragment 53 [25], welches e durch Bergks allerdings sehr schöne, aber nicht zweifellose Co jectur zu einem päonischen Trimeter geworden ist: *Χρύσεαι ἐξύπερθ' αἰετοῦ*, ebenso unsicher *ἐξ ἀδήλων εἰδῶν* fr. 142 [10 unter Iamben, Trochäen und einem Choriamb *νυκτὸς ἀμίαντ ὄρσαι φάος*, welches ⏔ ⏑ ⏑⏑ — ⏑ — — ⏑ —, aber auch — ⏑⏑ ⏑ ⏑ . . ⏔ ⏑ — gemessen werden kann. Mehr Schein der Wahrh hat für sich fr. 173 [160]:

Σύριον εὐρυαίχμαν διεῖκον στρατόν.

⏑⏑ ⏑ — ⏑ — ⏔ ⏑ — — ⏑ ⏓

Sichere päonische Reste haben wir oben S. 624 aus Bakch lides nachgewiesen. Zu fr. 31 sagt Hephästion cap. 13: *Δεδήλωσ*

ὅτι καὶ ὅλα ᾄσματα κρητικὰ συντίθεται, ὥσπερ καὶ παρὰ Βακ-λίδῃ, wobei an stichische Composition mit Strophen von we-gen Versen zu denken ist. Es stimmt hierzu fr. 23 [21], lches wie das alkmanische aus zwei päonischen Hexametern steht, deren erster akatalektisch, deren zweiter katalektisch in llabam ist; wahrscheinlich war die Strophe distichisch, eine njectur ist hier überflüssig. Logaödisch-päonisch in der Pinda-ichen Weise war das Hyporchema des Bakchylides, aus welchem . 22 [20] stammt. Es haben offenbar in der klassischen Zeit te, noch ganz einfache und (wie bei Pindar) sehr entwickelte ionische Strophenformen nebeneinander bestanden. Zu fr. 23 acht der Anonymus Ambrosianus de re metrica natürlich aus teren Quellen (Studemund, Anecd. Var. I, p. 225) die Bemerkung: ιλεῖ δὲ τὰ ὑπορχήματα τούτῳ τῷ ποδὶ καταμετρεῖσθαι, οἷον· ὐχ ἕδρας ἔργον οὐδ' ἀμβολᾶς. Die Geringfügigkeit der auf ns gekommenen päonischen Reste der chorischen Lyrik beruht ffenbar auf dem Umstand, dass die Päonen in der hochklassischen eit dieser lyrischen Gattung ebenso zurückgetreten waren wie ie daktylischen Strophen.

Von dem Hyporchema aus gehen die Päonen in die Chor-eder der Komödie über. Der rasche und stürmische Gang er Päonen, ihr feuriges, fast ungestümes Ethos machte sie für en trygodischen Chor vor allen übrigen Rhythmen im höchsten rade geeignet; ohnehin stand der Kordax mit dem systaltischen Iyporchema bei der hier vorwaltenden lebhaften Mimetik und eisen komischen Färbung in einer inneren Verwandtschaft, enngleich er demselben an sittlichem Adel und Grazie nach-tand. Die Komödie hat sich in der That den Rhythmus des 'haletas fast in derselben Weise wie die Metra des Archilochus u eigen gemacht, aber auch zugleich in einer eigenthümlichen Veise umgebildet, um ihn den rein komischen Zwecken dienst-ar zu machen. Die päonische Taktform erscheint am häufigsten 1 der aufgelösten Form des παίων πρῶτος, während im Hypor-hema, soviel uns bekannt ist, die Cretici vorwalten. Anti-trophische Responsion des ersten Päon und Creticus findet statt charn. 218 und 233, 290. 291. 295 und 339. 340. 342; der ierte Päon respondirt mit dem ersten Päon Acharn. 301 und 346, Vesp. 339 und 370, mit dem Creticus Pax 359. 398. 599, Av. 1065. Als Eigenthümlichkeit ist hervorzuheben, dass im Schlusse der Strophe der vorletzte Fuss fast durchgängig ein Creticus ist.

Mit dem Namen κρητικὸς wurde bei den Rhythmikern nicht bloss der Amphimacer, sondern auch der Ditrochäus bezeichnet, so von Aristoxenus nach Choeroboscus Exeg. in Heph. p. 62, 1[illegible] (in Studemund, An. Var. I) und Anon. Ambros. (ebds.) p. 229, 1[illegible] (vgl. auch Schol. Heph. B. p. 29, 10 ed. Hoerschelmann und Diomed 481, 6): διτρόχαιος . . . ὁ καὶ κρητικὸς κατὰ Ἀριστόξενον, von Aristides p. 39. Die Bedeutung dieses ditrochäischen Creticus, für welchen auch der Name κρητικὸς κατὰ διτρόχαιον vorkommt, bezieht sich lediglich auf die rhythmische Messung, wie Gr. Rhythm.[1] § 32 nachgewiesen ist: der gewöhnliche Ditrochäus ist ein διτρόχαιος ἁπλοῦς im Sinne der Rhythmiker, d. h. die beiden Einzelfüsse desselben sind rhythmisch einander gleich, der ditrochäische Creticus ist ein διτρόχαιος σύνθετος, d. h. die beiden Einzelfüsse sind rhythmisch ungleich, denn nur der erste Trochäus ist ein trisemos, der zweite dagegen ein disemos mit einem χρόνος ἄλογος als Arsis und einem βραχέος βραχύτερος als Thesis, und somit bildet der ditrochäische Creticus einen fünfzeitigen oder hemiolischen Rhythmus und wird eben deshalb κρητικὸς genannt. Dieser Satz der alten Rhythmiker hat für die päonischen Strophen der Komödie eine grosse Bedeutung. Aristophanes lässt nämlich den Päon oder Creticus antistrophisch mit einem Ditrochäus respondiren*):

Vesp. 410 καὶ κελεύετ' αὐτὸν ἥκειν | ὡς ἐπ' ἄνδρα μισόπολιν | ὄντα κἀπολούμενον,

Vesp. 468 οὔτε τιν' ἔχων πρόφασιν | οὔτε λόγον εὐτράπελον, | αὐτὸς ἄρχων μόνος.

Vesp. 417. 472. Pax 350. 388. 351. 390. Lysistr. 785. 809. 788. 811. Die Versuche, durch Textveränderung eine strenge Responsion herzustellen, sind verfehlt; der Ditrochäus ist vielmehr rhythmisch ein fünfzeitiger Fuss und wir haben hier eine dem Polyschematismus der Logaöden und Choriamben analoge Erscheinung. Auch an einigen anderen Stellen der päonischen Strophen haben wir dieselbe Messung des Ditrochäus anzunehmen, obgleich sie sich hier nicht durch die Responsion nachweisen lässt: Equit. 618. 685. Vesp. 1062 ff.

Selbstverständlich folgt hieraus nicht, dass ein jeder den päonischen Strophen zugemischter Ditrochäus fünfzeitig ist, vielmehr ist die Verbindung von Trochäen und Iamben mit Päonen

*) Seliger p. 7 hat die alte Tradition nicht berücksichtigt und die meisten hierher gehörigen Stellen des Aristophanes nicht richtig verstanden.

e sehr gebräuchliche Compositionsweise. Endlich haben wir eine Eigenthümlichkeit der aristophaneischen Päonen den tistrophischen Wechsel des päonischen Dimeters mit einem chmischen Dimeter hinzustellen, eine Freiheit, die sich daraus klärt, dass auch die Dochmien dem päonischen Rhythmen-schlechte angehören Av. v. 333 = 349:

> *ἐς δὲ δόλον ἐκάλεσε παρέβαλέ τ' ἐμὲ παρὰ*
> *οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν οὔτε νέφος αἰθέριον*
> ⏒ ⏖́ ⏖ ⏑ ⏖ | ⏑ ⏖́ ⏖ ⏑ ⏖
> –́ ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖ | –́ ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖
>
> Vesp. 418 *ὦ πόλις καὶ Θεώ|ρου θεοσεχθρία*
> Vesp. 475 *καὶ ξυνὼν Βρασίδᾳ καὶ φορῶν κράσπεδα.*

Die Päonen haben nicht nur im Chorliede, sondern auch im onodischen Vortrage des Nomos und des Dramas eine Stelle. der Parabase stehen sie bisweilen da, wo die Stimmung sehr regt wird und das skoptische Element sich steigert, an Stelle er trochäischen Tetrameter, die schon seit der Zeit des Archi-chus als skoptischer Vers gebraucht wurden. Nach Plut. mus. 10 ll schon Olympus in seinen aulodischen Nomen Päonen ge-raucht haben, doch sind dies wahrscheinlich nicht die fünf-itigen *παίωνες διάγυιοι*, sondern die zehnzeitigen *παίωνες ἐπι-ατοί*, in welchen fünf Längen zu einem Fusse vereint waren. en späteren Nomosstil repräsentirt die Monodie des Epops .v. 227. In den Monodieen der Tragödie, die sich im Me-rum dem Nomos anschliessen, sind abgesehen von den Dochmien ie Päone nur selten angewandt, Aesch. Suppl. v. 418—422 = 423—427:

στρ.	*φρόντισον καὶ γενοῦ πανδίκως*
	εὐσεβὴς πρόξενος·
	τὰν φυγάδα μὴ προδῷς,
	τὰν ἕκαθεν ἐκβολαῖς
5	*δυσθέοις ὀρμέναν·*
ἀντ.	*μηδ' ἴδῃς μ' ἐξ ἑδρᾶν πανθέων*
	ῥυσιασθεῖσαν, ὦ
	πᾶν κράτος ἔχων χθονός.
	γνῶθι δ' ὕβριν ἀνέρων
10	*καὶ φύλαξαι κότον.*

uflösungen der zweiten Länge: *τὰν φυγάδα, τὰν ἕκαθεν, πᾶν ράτος ἔ-χων, γνῶθι δ' ὕβριν*, Eurip. Bacch. in der Epode der 'arodos v. 135—168, Hec. 1056—1106, Orest. 1395—1423, vo sich jedoch nur einzelne Reihen finden. Von den trochäi-chen und iambischen Strophen des tragischen Tropos sind die

Päonen ausgeschlossen, am häufigsten finden sich einzelne Ve
in die dochmischen Lieder eingemischt, doch ist es meistens
wo nicht die Auflösung der zweiten Länge eine sichere Führe
ist (wie Soph. El. 1249 οὐδέ ποτε λησόμενον, ἀμέτερον),
möglich zu entscheiden, ob wir Päonen oder synkopirte troc
sche Dipodieen vor uns haben.

In Bezug auf die Häufigkeit des Gebrauches der Päonen
Aristophanes ist zunächst die Thatsache zu constatiren, d
sich päonische Strophen oder überhaupt grössere Gruppen v
päonischen Versen nicht in allen Stücken finden; sie fehlen
den Thesmophoriazusen, Fröschen und Ekklesiazusen, also in d
drei letzten Stücken, da der Plutos für diese Fragen nicht
Betracht kommt, d. h. Aristophanes hat sich in der letzten Z
seiner Thätigkeit, in welcher der Ton seiner Stücke wenig
heftig und ätzend geworden war, von den stürmisch-erregte
oft auch keck-frivolen Päonen abgewandt. In den Thesmoph
riazusen ist unseres Wissens keine päonische Reihe vorhand
nur einige dochmische: v. 676 ὅσια καὶ νόμιμα μηδομένους π
εῖν ὅ τι καλῶς ἔχει, kritisch unsicher, aber im Anfange do
misch ist v. 684, sicher dochmisch sind 715 und 716:

τίς ἄν σοι, τίς ἄν σύμμαχος ἐκ θεῶν
ἀθανάτων ἔλθοι ξὺν ἀδίκοις ἔργοις;

ein bakcheischer Tetrameter kommt vor 1144 φάνηθ', ὦ τυρα
νους στυγοῦσ', ὥσπερ εἰκός. Zweifelhaft kann die Messung e
scheinen in den Fröschen, wo sich unter zahlreichen iambisch
und trochäischen Reihen, unter denen auch zwei logaödische u
eine daktylische Reihe vorkommen, öfters die Reihe ◡ – ◡ ◡ –
findet, die zwar als päonischer Dimeter mit Anakrusis aufgefa
werden kann, aber wahrscheinlicher eine synkopirte iambisch
Tetrapodie ist: v. 211 λιμναῖα κρηνῶν τέκνα, | ξύναυλον ὕμν
βοὰν . . . 215 ἣν ἀμφὶ Νυσήιον | Διὸς Διώνυσον ἐν | Λίμνα
ἰαχήσομεν . . . 240 ἀλλ', ὦ φιλῳδὸν γένος, | παύσασθε. μᾶλλ
μὲν οὖν. Auch unter der Voraussetzung päonischer Messun
sind dies nur karge Ueberreste eines einst ausgiebigeren G
brauches der Päonen, ebenso wie in den Ekklesiazusen, wo i
einer significanten Stelle wenigstens einige Reihen als päonisc
unter Iamben und Trochäen sicher stehen v. 952:

δεῦρο δή, δεῦρο δή,
φίλον ἐμόν, δεῦρό μοι

s lebhaft-dringlicher Lockruf der Alten zu dem Folgenden: ϱόσελθε καὶ ξύνευνός μοι | τὴν εὐφϱόνην ὅπως ἔσει. | πάνυ ἐϱ τις ἔϱως με δονεῖ u. s. w. Ebenso in den Worten des ünglings als bewegter Anfang: μέϑες, ἱκνοῦμαί σ', Ἔϱως, worauf lgt: καὶ ποίησον τήνδ ἐς εὐνὴν | τὴν ἐμὴν ἱκέσϑαι. Aehnlich ie in den Fröschen steht es in den Wolken, in denen die Logaden bei Weitem vorwalten, auch hier findet sich v. 1206—1212 lie Reihe — –́ ⏑ — — ⏑ — mehreremals:

Μάκαϱ ὦ Στϱεψίαδες,
αὐτός τ' ἔφυς ὡς σοφὸς
χοῖον τὸν υἱὸν τϱέφεις,
φήσουσι δή μ' οἱ φίλοι
5 χοἰ δημόται
ζηλοῦντες, ἡνίκ' ἂν σὺ νικᾷς λέγων τὰς δίκας.
ἀλλ' εἰσάγων σε βούλομαι πϱῶτον ἑστιᾶσαι.

⏑⏑ –́ — ⏑ ⏖
⏒ –́ ⏑ — — ⏑ ⏓
⏒ –́ ⏑ — — ⏑ —
⏒ –́ ⏑ — — ⏑ —
5 ⏒ –́ ⏑ —
⏒ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ –́ — ⏑ —
⏒ –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — —

Diese Strophe dürfen wir wohl als eine iambisch-päonische elten lassen. In allen übrigen Dramen hat Aristophanes die äonen öfters und zwar in sehr charakteristischer Weise geraucht, sodass sie für die Komödie ungefähr dasselbe sind wie ie Dochmien für die Tragödie; in den Vögeln, die ebenso wie ie Wolken gegenüber den Acharnern, Rittern und Wespen durchehends einen weniger heftigen Ton anschlagen, kommen Päonen ur in einer einzigen Monodie und verbunden mit Anapästen vor.

Wir haben folgende Compositionsweisen zu unterscheiden, merhalb derer sich erhebliche Unterschiede nach den einzelnen tücken geltend machen:

1. Reine Päonen kommen nur in zwei älteren Dramen or: Acharn. Parab. 1 ᾠδή v. 665 – 675 = 692 – 701:

δεῦϱο, Μοῦσ', ἐλϑὲ φλεγυϱὰ πυϱὸς ἔχουσα μένος, ἔντονος Ἀχαϱνική.
οἷον ἐξ ἀνϑϱάκων πϱινίνων φέψαλος ἀνήλατ' ἐϱεϑιζόμενος οὐϱίᾳ ῥιπίδι,
ἡνίκ' ἂν ἐπανϑϱακίδες ὦσι παϱακείμεναι,
οἱ δὲ Θασίαν ἀνακυκῶσι λιπαϱάμπυκα,
5 οἱ δὲ μάττωσιν, οὕτω σοβαϱὸν ἐλϑὲ μέλος εὔτονον, ἀγϱοικότονον,
ὡς ἐμὲ λαβοῦσα τὸν δημότην.

Der Inhalt ist in der Ode die Anrufung der Muse, die als vierschrötiges Weib eines acharnischen Kohlenbrenners geschildert wird, in der Antode bittere Indignation über die Rücksichtslosigkeit grünschnäbliger Richter gegen einen alten grauköpfigen Marathonkämpfer. Parab. II. Epirrh. v. 971—987 = 988—999:

εἶδες, ὦ εἶδες, ὦ πᾶσα πόλι, τὸν φρόνιμον ἄνδρα, τὸν ὑπέρσοφον,
οἷ' ἔχει σπεισάμενος ἐμπορικὰ χρήματα διεμπολᾶν,
ὧν τὰ μὲν ἐν οἰκίᾳ χρήσιμα, τὰ δ' αὖ πρέπει χλιαρὰ κατεσθίειν.
αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῷδέ γε πορίζεται.
5 οὐδέποτ' ἐγὼ Πόλεμον οἴκαδ' ὑποδέξομαι,
οὐδὲ παρ' ἐμοί ποτε τὸν Ἁρμόδιον ᾄσεται
ξυγκατακλινείς, ὅτι παροίνιος ἀνὴρ ἔφυ,
ὅστις ἐπὶ πάντ' ἀγάθ' ἔχοντας ἐπικωμάσας
εἰργάσατο πάντα κακὰ κἀνέτρεπε κἀξέχει
10 κἀμάχετο καὶ προσέτι πολλὰ προκαλουμένου,
'πῖνε, κατάκεισο, λαβὲ τήνδε φιλοτησίαν,'
τὰς χάρακας ἧπτε πολὺ μᾶλλον ἔτι τῷ πυρί,
ἐξέχει θ' ἡμῶν βίᾳ τὸν οἶνον ἐκ τῶν ἀμπέλων.

Der Chor ist sichtlich überrascht von dem behaglichen Zustande des Dikaiopolis, der Frieden geschlossen hat, und verwünscht auf das Lebhafteste den Krieg, der ihn in das Unglück gestürzt hat; Dikaiopolis kost glücklich mit seinem Liebchen und scheint wieder jung zu werden. Vesp. Parab. II. Epirrh. 1275 —1283 = 1284—1291:

ὦ μακάρι' Αὐτόμενες, ὥς σε μακαρίζομεν,
παῖδας ἐφύτευσας ὅτι χειροτεχνικωτάτους,
πρῶτα μὲν ἅπασι φίλον ἄνδρα τε σοφώτατον,
τὸν κιθαραοιδότατον, ᾧ χάρις ἐφέσπετο·
5 τὸν δ' ὑποκριτὴν ἕτερον, ἀργαλέον ὡς σοφόν·
εἶτ' Ἀριφράδην πολύ τι θυμοσοφικώτατον,
ὅντινά ποτ' ὤμοσε μαθόντα παρὰ μηδενός,
ἀλλ' ἀπὸ σοφῆς φύσεος αὐτόματον ἐκμαθεῖν
γλωττοποιεῖν εἰς τὰ πορνεῖ' εἰσιόνθ' ἑκάστοτε.

Scharfe Ausfälle gegen die überklugen Kinder des Automenes und gegen Schadenfrohe über die Unbilden des Kleon. Die Gruppe besteht aus lauter päonischen Tetrametern mit regelmässiger Auflösung der zweiten Länge in den drei ersten Füssen eines jeden Verses. Gemeinsam ist den beiden letzten Gruppen eine trochäischer Tetrameter am Schlusse, in welchem sich die Erregtheit gewissermassen ruhig verläuft.

2. Die gebräuchlichste Compositionsweise ist die **Verbindung** der **fünfzeitigen päonischen Takte mit dreizeitigen diplasischen Takten**, indem sich zu den päonischen Dimetern

trochäische Dimeter oder trochäische Systeme gesellen. Hierdurch entsteht ein Taktwechsel, welcher der poetischen Stimmung und dem Inhalt dieser Strophen angemessen ist. Wir nennen diese Compositionsweise der Kürze wegen trochäische Päonen. Die Trochäen haben vorwiegend irrationale Thesis, wodurch sie an Kraft gewinnen, ausserdem ist diesen Strophen der anlautende Spondeus eigenthümlich, der bei einem folgenden sechszeitigen Ditrochäus als sechszeitiger Spondeus (└ └), bei einem folgenden fünfzeitigen Päon oder ditrochäischen Creticus als fünfzeitigen Spondeus (└ —), also analog der päonischen Katalexis zu messen ist. Lys. v. 781—796 = 805—820:

ΓΕΡ. *μῦθον βούλομαι λέξαι τιν' ὑμῖν, ὅν ποτ' ἤκουσ' αὐτὸς ἔτι παῖς ὤν.*
(?) *οὕτως ἦν νεανίσκος Μελανίων τις, ὅς*
φεύγων γάμον ἀφίκετ' ἐς ἐρημίαν,
κἀν τοῖς ὄρεσιν ᾤκει· κᾆτ' ἐλαγοθήρει
5 *πλεξάμενος ἄρκυς καὶ κύνα τιν' εἶχεν,*
κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἴκαδ' ὑπὸ μίσους.
οὕτω τὰς γυναῖκας ἐβδελύχθη
κεῖνος, ἡμεῖς τ' οὐδὲν ἧττον
τοῦ Μελανίωνος οἱ σώφρονες.

└́ └ — ⏑ — ⏑̄ —́ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — ⏑̄ —́ ⏑ ⏖ └ —
└́ — — ⏑ ⏖ —́ ⏑ ⏖ — ⏑ —
— —́ ⏑ ⏖ — ⏑ ⏖ — ⏑ —
— —́ ⏑ ⏖ └ — —́ ⏑ ⏖ └ —
5 —́ ⏑ ⏖ └ — —́ ⏑ ⏖ └ ⏓
—́ ⏑ ⏖ — ⏑ ⏖ —́ ⏑ ⏖ └ —
└́ └ — ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — ⏑̄
—́ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — ⏑̄
—́ ⏑ ⏖ — ⏑ — — ⏑ —

Ausserdem erscheinen gedehnte Spondeen vor einem trochäischen Dimeter Lys. 659 und vor einem trochäischen Systeme Lys. 660, 666.

Wir finden trochäische Päone in den Acharnern, Rittern, Wespen, dem Frieden und der Lysistrata, in jedem Stücke mehrere Strophen. Das Mischungsverhältniss ist ungleich; je nach der mehr oder minder grossen Lebhaftigkeit und Erregtheit herrschen die Trochäen oder Päonen vor. Es ist leicht zu bemerken, wie der Wechsel der Päonen und Trochäen mit dem Wechsel der Stimmung in diesen bewegten, auf die Mimesis berechneten Strophen des Kordax Hand in Hand geht: in den Päonen culminirt die Erregtheit und Heftigkeit, die Trochäen dagegen zeigen bei aller Raschheit eine leidenschaftslosere und

ruhigere Bewegung. Dies tritt namentlich in Strophen wie A
v. 284 hervor, wo der Chorgesang durch ruhigere Verse
Schauspielers unterbrochen ward.

Ach. v. 280—283 singt der Chor (Koryphaios) nach d
iambischen Phalloslied des Dikaiopolis in heftiger Erbitteru
gegen den Verräther:

οὗτος αὐτός ἐστιν, οὗτος,
βάλλε βάλλε βάλλε βάλλε,
παῖε πᾶς τὸν μιαρόν.
οὐ βαλεῖς, οὐ βαλεῖς;

Diese Verse bilden das Prooimion zu dem folgenden Dial
zwischen Chor und Dikaiopolis, der Syzygie v. 284—301
335—346, in welcher dem Dikaiopolis mit dem Tode und d
Kleon mit dem Zerschneiden seiner Haut zu Sohlenleder gedr
wird, schliesslich aber doch die Steine weggeworfen werden u
Dikaiopolis angehört wird:

1. ΔΙΚ. *Ἡράκλεις, τουτὶ τί ἐστι; τὴν χύτραν συντρίψετε.*
ΧΟΡ. *σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή.*
ΔΙΚ. *ἀντὶ ποίας αἰτίας, ὦχαρνέων γεραίτατοι;*
ΧΟΡ. *τοῦτ' ἐρωτᾷς; ἀναίσχυντος εἶ καὶ βδελυρός,*
5 *ὦ προδότα τῆς πατρίδος, ὅστις ἡμῶν μόνος*
σπεισάμενος εἶτα δύνασαι πρὸς ἔμ' ἀποβλέπειν.
2. ΔΙΚ. *ἀντὶ δ' ὧν ἐσπεισάμην ἀκούσατ', ἀλλ' ἀκούσατε.*
ΧΟΡ. *σοῦ γ' ἀκούσωμεν; ἀπολεῖ· κατά σε χώσομεν τοῖς λίθοις.*
ΔΙΚ. *μηδαμῶς, πρὶν ἄν γ' ἀκούσητ'· ἀλλ' ἀνάσχεσθ', ὦγαθοί.*
10 ΧΟΡ. *οὐκ ἀνασχήσομαι· μηδὲ λέγε μοι σὺ λόγον·*
ὡς μεμίσηκά σε Κλέωνος ἔτι μᾶλλον, ὃν
κατατεμῶ τοῖσιν ἱππεῦσι καττύματα.

Wohl zu beachten ist, dass der behagliche Dikaiopolis in troc
ischen Tetrametern, der in äusserster Erregung sich befinde
Chor dagegen in päonischen Tetrametern singt, denen ein
ein päonischer Pentameter an einer besonders significanten St
v. 294 beigegeben ist (s. S. 734). Einen komischen Effekt ma
die (äusserst seltene) anapästische Pentapodie im Anfang
Rede des Chores (v. 285), welche gewissermaassen als enop
scher Katakeleusmos bei dem wüthenden Ansturme der v
Kohlenbrennen geschwärzten Knüppel(Stein)garde dient,
denn doch rasch die Waffen streckt. Die Syzygie ist sehr e
einn gebaut, jede Strophe zerfällt in zwei Theile, wie wir du
die beigeschriebenen Zahlen bemerklich gemacht haben; je
Theil enthält sechs gleichmässig gegliederte Verse, jeder zw
Vers in einer Hälfte ist eine Pentapodie und zwar in der er

eine anapästische, in der zweiten eine päonische, jede Hälfte endigt auf drei päonische Tetrameter.

Equit. v. 303—313 = 382—390:

ὦ μιαρὲ καὶ βδελυρὲ κρᾶκτα, τοῦ σοῦ θράσους
πᾶσα μὲν γῆ πλέα, πᾶσα δ' ἐκκλησία
καὶ τέλη καὶ γραφαὶ καὶ δικαστήρι', ὦ
βορβοροτάραξι καὶ
5 *τὴν πόλιν ἅπασαν ἡμῶν ἀνατετυρβακώς,*
ὅστις ἡμῶν τὰς Ἀθήνας ἐκκεκώφηκας βοῶν,
κἀπὸ τῶν πετρῶν ἄνωθεν τοὺς φόρους θυννοσκοπῶν.

κρᾶκτα τοῦ σοῦ θράσους für das Handschriftliche *καὶ κεκράκτα* (oder *καὶ κράκτα*) *τοῦ σοῦ θράσους*, was der Antistrophe nicht entspricht. Der Chor macht seinem argen Ingrimm gegen den frechen Schreier Kleon Luft. Drei hinter einander folgende päonische Pentameter, welche Dindorf im Anfang annahm, kommen nirgends vor; die Strophe besteht aus vier päonischen Tetrametern, denen an vorletzter Stelle ein päonischer Dimeter beigegeben ist, und aus zwei trochäischen Tetrametern. — Nur als lebhafte Einleitung dient ein päonischer Octameter, der aus vier Dimetern besteht und keine einzige Auflösung enthält (sehr seltene Erscheinung), in der Syzygie v. 322—334 = 397—408

ἆρα δῆτ' οὐκ ἀπ' ἀρχῆς ἐδήλους ἀναίδειαν, ἥπερ μόνη προστατεῖ
ῥητόρων;

es folgen Trochäen und Iamben; die daktylische Oktapodie:

ἀλλ' ἐφάνη γὰρ ἀνὴρ ἕτερος πολὺ|σοῦ μιαρώτερος, ὥστε με χαίρειν.

passt vortrefflich zu dem vorübergehend angeschlagenen erzählenden Tone. — Die Gruppe v. 616—623 = 683—690 ist ein hyporchematisches Jubellied des Chores über den Sieg des Allantopoles, in dem der schurkisch-kniffige Kleon endlich seinen Meister gefunden:

νῦν ἄρ' ἄξιόν γε πᾶσίν ἐστιν ἐπολολύξαι.
ὦ καλὰ λέγων, πολὺ δ' ἀμείνον' ἔτι τῶν λόγων
ἐργασάμεν', εἴθ' ἐπέλθοις ἅπαντά μοι σαφῶς·
ὡς ἐγώ μοι δοκῶ
5 *κἂν μακρὰν ὁδὸν διελθεῖν*
ὥστ' ἀκοῦσαι. πρὸς τάδ', ὦ βέλ-
τιστε, θαρρήσας λέγ', ὡς ἅ-
παντες ἡδόμεσθά σοι.

Den Anfang bildet eine trochäischer Dimeter und Ithyphallicus, dann folgen drei päonische Verse, deren mittlerer als zweite

Reihe einen katalektisch-trochäischen Dimeter enthält, am Sch
steht ein trochäisches System von vier Dimetern.

Vesp. Syzygie v. 405—414 = 463—470 (verstümm
Aufforderung des Chores zur Rettung der Stadt von Verrät
und Tyrannen, welche die den Demokraten liebgewordenen M
bräuche abschaffen wollen. Päonische und trochäische Re
sind hier mehr als gewöhnlich gemischt. Dagegen werden
die Gruppe v. 729—736 = 743—749 nicht hierher rechnen
sie iambisch-dochmischen Charakter trägt und nur einen pä
schen Dimeter enthält. Ein einzelner päonischer Dimeter u
lauter Trochäen findet sich auch in den significanten Wo
v. 1061 *ἄλκιμοι δ' ἐν μάχαις* = 1092 *καὶ κατεστρεψάμην*.

Pax. Nach zwei iambischen und trochäischen Tetrame
und einem längeren trochäischen Systeme des Trygaios, welche
raschesten Tempo alle die lang entbehrten Genüsse aufz
v. 337—345 und natürlich den lebhaftesten Widerhall in
Herzen der genusssüchtigen Athener findet —:

Nein, noch lacht nicht, denn wir haben noch die Friedensgöttin n
aber freut euch, wenn die Holde ihr gebracht ans Tageslicht.
Dann könnt spassen ihr und lachen,
Alles con amore machen,
könnt zu Land und Schiff euch tummeln,
täglich auf den Strassen bummeln,
jeden Tag im Schauspiel sitzen,
könnt im faulen Bette schwitzen,
Spiel und Würfeln euch ergeben, — habt bei Tisch
ein herrlich Leben, — esst wie Sybariten fein, — könnt
Juchhe Juchheissa schrein.

nach diesem System, in welchem das tolle Jagen und Ren
nach Lebensgenuss geschildert wird, kommt die freudige H
nung auf den Frieden und das Schlaraffenleben der guten, a
Zeit zum heftigen Ausbruch v. 346—360 = 385—399
582—600:

εἰ γὰρ ἐκγένοιτ' ἰδεῖν τὴν ἡμέραν ταύτην ποτέ.
πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμην | πράγματά τε καὶ στιβάδας, | ἃς ἔλαχε Φορμ
κοὐκέτ' ἄν μ' εὕροις δικαστὴν δριμὺν οὐδὲ δύσκολον,
οὐδὲ τοὺς τρόπους γε δήπου σκληρὸν ὥσπερ καὶ πρὸ τοῦ,
5 *ἀλλ' ἁπαλὸν ἄν μ' ἴδοις καὶ πολὺ νεώτερον, ἀπαλλαγέντα*
γμάτων.
καὶ γὰρ ἱκανὸν χρόνον ἀπολλύμεθα καὶ κατατετρίμμεθα πλ
μενοι
ἐς Λύκειον κἀκ Λυκείου σὺν δόρει σὺν ἀσπίδι
ἀλλ' ὅ τι μάλιστα χαριούμεθα ποιοῦντες, ἄγε

10 φράζε· σὲ γὰρ αὐτοκράτορ
εἵλετ' ἀγαθή τις ἡμῖν τύχη.

Vier katalektisch-trochäische Tetrameter, alle übrigen Verse
›nische Dimeter, welche drei zu drei in einen Vers zu ver-
igen sind. Syzygie v. 1127—1139 = 1159—1171 Jubellied
er die Befreiung vom Krieg und die Rückkehr des alten
hlaraffenlebens. Zu bemerken ist nur die im Ganzen seltene
ıakrusis der dreimal hintereinander folgenden päonischen Di-
eter

κράνους ἀπηλλαγμένος
τυροῦ τε καὶ κρομμύων.
οὐ γὰρ φιληδῶ μάχαις,

›wie am Schlusse das trochäische System von vier Reihen.

In den Aves v. 410 finden sich vereinzelt unter zahlreichen
ımben, aber durch die Situation wohl motivirt zwei päonische
'erse mit Anakrusis aus je drei Dimetern:

Χορ. τύχη δὲ ποία κομίζει ποτ' αὐτὼ πρὸς ὄρνιθας ἐλθεῖν;
Ἐπ. ἔρως
βίου διαίτης τε καὶ σοῦ ξυνοικεῖν τέ σοι καὶ ξυνεῖναι τὸ πᾶν.

Die Lysistrata hat vier trochäisch-päonische Gruppen:
. 614—625 = 636—647 die Männer wittern unruhig Tyrannis
nd lakonischen Einfluss, v. 781—796 = 805—820 schon oben
'klärt. Von besonderem Interesse ist die ausgedehnte dialogische
telle v. 1014—1042, auf welche ein trochäisch-päonisches Lied
lgt: Männer und Frauen, halb in Zwietracht, halb im Frieden
ihern sich einander und die letzteren wissen durch kleine Liebes-
enste und Schmeicheleien die Gunst der Männer wieder zu ge-
innen. Einzig in seiner Art folgen zweiundzwanzig Verse stichisch
ntereinander, wovon ein jeder aus einem trochäischen und
ionischen Dimeter besteht, sieben trochäische Tetrameter bil-
'n den Schluss. Es folgt dann in der muntersten und lustigsten,
ıbei gutmüthigsten Laune ein Versöhnungslied mit Aussicht
ıf ἀργυρίδιον μνᾶς ἢ δύο ἢ τρεῖς und auf ein recht reich-
ches Gastfreundschaftsmal v. 1043—1058 = 1059—1072 =
188—1204 = 1205—1215:

ΧΟΡ. οὐ παρασκευαζόμεσθα | τῶν πολιτῶν οὐδέν', ὦνδρες, | φλαῦρον
εἰπεῖν οὐδὲ ἕν·
ἀλλὰ πολὺ τοὔμπαλιν | πάντ' ἀγαθὰ καὶ λέγειν
καὶ δρᾶν· ἱκανὰ γὰρ τὰ κακὰ | καὶ τὰ παρακείμενα.
ἀλλ' ἐπαγγελλέτω | πᾶς ἀνὴρ καὶ γυνή,

5 *εἴ τις ἀργυρίδιον δεῖται λαβεῖν, μνᾶς ἢ δύ' ἢ τρεῖς· ἀ*
'στίν, | ἄχομεν βαλλάντια.
κἄν ποτ' εἰρήνη φανῇ,
ὅστις ἂν νυνὶ δανείσηται παρ' ἡμῶν, | ἂν λάβῃ μηκέτ' ἀπ

Auf ein trochäisches System von drei Reihen folgen dre nische Verse von je zwei Dimetern, der zweite mit eine krusis, daran reihen sich zwei trochäische Systeme mit dazwischen stehenden katalektischen Dimeter.

3. Päonisch-anapästische Strophen, die wir kur pästische Päonen nennen wollen, sind weniger häufig a trochäisch-päonischen Strophen und finden sich nur in de mittleren Stücken, dem Frieden, den Vögeln und in der strate. In den trochäisch-päonischen Strophen wurden anapä und daktylische Reihen äusserst selten, wenn auch mit besti Absicht zugelassen, eine anapästische Pentapodie Ach. 30 zwei daktylische Tetrapodieen Equit. 328, in den pä anapästischen Strophen dagegen sind die Anapästen ei Päonen ebenbürtiges Element, welches den Charakter der S in der bedeutsamsten Weise mitbestimmt, trochäische sind ausgeschlossen. Durch die Verbindung der Päone Anapästen entsteht ein Taktwechsel des *γένος ἴσον* und *ἡμ* welcher von erschütternder Wirkung auf die Lachmuske Die Anapäste sind entweder sehr bewegt gehalten mit Auflösungen zur Bezeichnung der Hast und Hitze in pyı stischer und enoplischer Weise fortissimo vorgetragen od vielen Zusammenziehungen zur Bezeichnung der Würde u habenheit unter Begleitung von *αὐλοὶ σπονδειακοὶ* (*ε σπονδεῖον, μέλη σπονδεῖα, ἐπιβώμια*) im priesterlichen I fast wie altkirchliche Choräle, ohne dass wir aber an *τ(σημαντοὶ* oder *παίωνες ἐπιβατοὶ* zu denken haben. Sel ständlich muss in diesen Strophen auch ein eklatanter W des Tempos stattgefunden haben; die spondeischen Ana wurden, wie dies auch inhaltlich erfordert wird, in lang Tempo, die Päonen mit den zahlreichen Auflösungen in rasc Tempo vorgetragen.

Von ersterer Art ist Lysistr. v. 476—483 = 541—5

ΓΕΡ. *ὦ Ζεῦ, τί ποτε χρησόμεθα τοῖσδε τοῖς κνωδάλοις;*
οὐ γὰρ ἔτ' ἀνεκτέα τάδ', ἀλλὰ βασανιστέον
τόδε σοι τὸ πάθος
μετ' ἐμοῦ 'σθ' ὅ τι βουλόμεναί ποτε τὴν

5 Κραναὰν κατέλαβον,
ἐφ' ὅ τι τε μεγαλόπετρον, ἄβατον ἀκρόπολιν,
ἱερὸν τέμενος.

orn der Männer über die Kühnheit der Weiber in Päonen, omisch-gravitätische Entrüstung mit Angriffslust in pyrrhiischen Anapästen, ebenso Seitens der Frauen bravourvolles usammenhalten in hitzigen Päonen und stolze Kampfesfreudigeit mit Aufzählung aller Tugenden in Anapästen. Die beiden rsten Verse sind päonische Tetrameter und zwar der erste mit insilbiger Anakrusis, dann folgen Anapästen fünfmal mit Proeleusmatici. Der anapästische Monometer am Schlusse an Stelle eines Parömiacus wie hier ist äusserst selten, aber auch in den Persern v. 934:

κακὸν ἄρ' ἐγενόμαν =
μετάτροπος ἐπ' ἐμοί. —

Aehnlich Aves v. 327—335 = 343—351:

Ἀντ. ἰὼ ἰώ,
ἔπαγ', ἔπιθ', ἐπίφερε πολέμιον ὁρμὰν
φονίαν, πτέρυγά τε παντᾶ
ἐπίβαλε περί τε κύκλωσαι·
5 ὡς δεῖ τώδ' οἰμώζειν ἄμφω
καὶ δοῦναι ῥύγχει φορβάν.
οὔτε γὰρ ὄρος σκιερὸν οὔτε νέφος αἰθέριον
οὔτε πολιὸν πέλαγος ἔστιν ὅ τι δέξεται
τώδ' ἀποφυγόντε με.

Komische Indignation und Angriffsstimmung, fünf anapästische Reihen mit Proceleusmatici und drei päonische. Zu bemerken sind unter den Anapästen die beiden sehr seltenen Tripodieen v. 345 und 346. Sollten sie vielleicht zu messen sein ,

◡◡ ◡◡ ◡◡ — ⊔ ⊔?

Damit wäre ein Uebergang zu den folgenden spondeischen Anapästen gegeben.

Entgegengesetzter Art ist die Syzygie der Aves v. 1058—1070 = 1088—1100:

ἤδη μοι τῷ παντόπτᾳ
καὶ παντάρχᾳ θνητοὶ πάντες
θύσουσ' εὐκταίαις εὐχαῖς.
πᾶσαν μὲν γὰρ γᾶν ὀπτεύω,
5 σώζω δ' εὐθαλεῖς καρποὺς
κτείνων παμφύλων γένναν
θηρῶν, ἃ πάντ' ἐν γαίᾳ
ἐκ κάλυκος αὐξανόμενα γένυσιν πολυφάγοις

δένδρεσί τ' ἐφημένα καρπὸν ἀποβόσκεται·
10 κτείνω δ' οἳ κήπους εὐώδεις
φθείρουσιν λύμαις ἐχθίσταις·
ἑρπετά τε καὶ δάκετα πάνθ' ὅσαπερ
ἔστιν ὑπ' ἐμᾶς πτέρυγος ἐν φοναῖς ὄλλυται.

Sieben anapästisch-spondeische Reihen und zwar viermal in d
Form der Parömiaci nach Art der freien Systeme:

.. .‿ — . — — ‿‿ — ,

zwei päonische Tetrameter, wiederum zwei anapästische Reihe
ein päonischer Trimeter und Tetrameter. Hier thut der Co
trast des feierlich-ceremoniösen Tones in den Spondeen,
welchen der Wiedehopf sich als Allschauer und Allherrsch
feiert, dem die Sterblichen nach Absetzung des Zeus und d
olympischen Götterstaates opfern, zu den Päonen eine wahrh
drollig-komische Wirkung, die sich kaum mit Worten beschreib
lässt. Fast ganz spondeisch sind auch die Anapästen im Fried
v. 459—472 = 486—499, wo in den Interjectionen einige Cret
gebraucht sind, doch sind die letzteren kritisch theilweise u
sicher. — Anklänge an diese Compositionsweise finden wir
den unten zu behandelnden dochmischen Liedern des Euripid
Hec. v. 1056—1106 und Or. v. 1395—1423.

4. Von den trochäisch-daktylischen (iambisch-an
pästischen) Päonen, die jedenfalls als besondere Klasse e
stirt haben, ist uns nur ein einziges, aber überaus interessant
Beispiel erhalten in der Monodie des Epops Av. v. 227—2
einem Wunderwerke glänzendschillernder Poesie und feiner Komi
Als Monodie ist das Lied bezeugt durch den Dichter selbst v. 2
οὔποψ μελῳδεῖν αὖ παρασκευάζεται, Flötenbegleitung ist dur
das αὐλεῖ der Handschrift im Vorausgehenden verbürgt, wür
sich aber auch ohne diese Angabe von selbst verstehen. D
Text ist im Ganzen gut überliefert, wir verkennen aber nic
dass im Einzelnen manche Zweifel übrig bleiben um so me
als die Musik verloren ist, welche allein die letzten Aufschlü
zu geben geeignet sein würde.

I. ἐποποποποποποποποποποῖ,
ἰὼ ἰώ, ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ
ἴτω τις ὧδε τῶν ἐμῶν ὁμοπτέρων·
230 ὅσοι τ' εὐσπόρους ἀγροίκων γύας
νέμεσθε, φῦλα μυρία κριθοτράγων

σπερμολόγων τε γένη
ταχὺ πετόμενα, μαλθακὴν ἱέντα γῆρυν·
ὅσα τ' ἐν ἄλοκι θαμὰ
235 *βῶλον ἀμφιτιττυβίζεθ' ὧδε λεπτὸν*
ἁδομένᾳ φωνᾷ·
II. *τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιό.*
ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ
κλάδεσι νομὸν ἔχει,
240 *τά τε κατ' ὄρεα, τά τε κοτινοτράγα, τά τε κομαροφάγα,*
ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὰν ἀοιδάν·
τριοτὸ τριοτὸ τοτοβρίξ·
οἵ τ' ἐλαίας παρ' αὐλῶνας ὀξυστόμους
245 *ἐμπίδας κάπτεθ' ὅσα τ' εὐδρόσους γῆς τόπους*
ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος
ὄρνις τε πτεροποίκιλος
ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς.
250 III. *ὧν τ' ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης*
φῦλα μετ' ἀλκυόνεσσι ποτᾶται,
δεῦρ' ἴτε πευσόμενοι τὰ νεώτερα,
πάντα γὰρ ἐνθάδε φῦλ' ἀθροΐζομεν
οἰωνῶν ταναοδείρων.
255 *ἥκει γάρ τις δριμὺς πρέσβυς,*
καινὸς γνώμην,
καινῶν ἔργων τ' ἐγχειρητής.
ἐπῳδ. *ἀλλ' ἴτ' ἐς λόγους ἅπαντα*
δεῦρο δεῦρο δεῦρο δεῦρο.
260 ***τοροτοροτοροτοροτίξ.***
κικκαβαῦ κικκαβαῦ.
(τορο)τοροτοροτορολιλιλίξ.

1. ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ —
230 ∪ —́ — ∪ — ∪ —́ — ∪ —
∪ —́ ∪ — ∪ — ∪∪ — ∪∪ —
—́ ∪∪ — ∪∪ —
∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ⏓ oder dochmisch?
235 —́ ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪ — ∪
∪̄ ∪́∪ — ∪̄ —
2. ∪ ∪̋ ∪∪́ ∪∪́ ∪∪́ | ∪∪̋ ∪∪́ ∪∪́ ∪∪́
∪∪ —́ — ∪∪ — — ∪∪ — —
∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ — oder dochmisch?
240 ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪∪ | ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ ∪
∪ ∪́∪ ∪ ∪́∪ ∪ ∪∪ ∪ — ∪ — ∪̄
∪́∪ ∪ ∪́∪ ∪∪ ∪ —
—́ ∪ — — ∪ — —́ ∪ — — ∪ —
245 —́ ∪ — — ∪ ∪∪ —́ ∪ — — ∪ —
∪́∪ ∪ — — ∪ ∪∪ —́ ∪ ∪∪ — ∪

⏑́ ⏕ — ⏑⏑ — ⏑⏑
⏑́ ⏑ — — ⏑ —
250 3. ⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
⏑́ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — —
´ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
´ ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑
⏑⏑ ´ ⏑⏑ — ⏑⏑ — — Parömiacus?
255 ⏑⏑ ´ ⏑⏑ ⏑⏑ ⏑⏑
⏑⏑ ´ ⏑⏑
⏑⏑ ´ ⏑⏑ ⏑⏑ — ⏑⏑ —
´ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
´ ⏑ ⏑ ⏑ — ⏑
260 ´ ⏑ ⏑ ⏑´ ⏑´ ⏑
´ ⏑ ´ — —
´ ´ ⏑ ´ ´ ´ ´ ⏑

Um keinen Zweifel an unserer Auffassung zu lassen, hab wir hier wie öfters anderwärts das metrische Grundschema an gesetzt und die Auflösungen und Zusammenziehungen darüb bemerkt.

Die Mischung der Metren ist hier auf den höchsten Gr getrieben: Päonen und Dochmien sind nicht allein mit Trochä und Iamben, sondern auch mit Daktylen und Anapästen verbu den, selbst ein ionischer Vers (ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήποις ἐ κισσοῦ) und eine anakrusisch-logaödische Pentapodie πρὸς δυο (νέμεσθε, φῦλα μυρία κριθοτράγων) kann nicht verkannt we den. Die Verse 250—254 sind nicht als anapästisches Syst mit schliessendem Parömiacus, sondern als daktylisches i dem damals sehr modernen Stile der daktylischen Monodie (s. S. 116) aufzufassen. Die Worte οἰωνῶν ταναοδείρων a Parömiacus mit Dindorf zu messen hindert die Prosodie τᾰναοδ denn eine unorganische Dehnung der Silbe anzunehmen ist mel als unsicher. Wahrscheinlich ist hier wie Av. 1394, wo di selben Worte stehen, τᾰνῠδείρων nach Analogie von τανυπτερο τανυήκης, τανυέθειρα u. s. w. zu schreiben und eine daktylisc Tripodie als Clausel anzunehmen, die auch in den daktylisch Monodieen der Tragiker vorkommt. Hierdurch wird zugle die metrische Einheit in dieser Versgruppe hergestellt und d neumodische Charakter dieser Arie gewahrt.

Die Verse mit Vogelstimmen stehen nicht *extra metru* sondern ordnen sich theils iambischem, theils päonischem Rhyt mus unter:

Päone.

v. 227 ἐποπο — ποῖ Iambischer Dimeter.

228 ἰὼ ἰώ — ἰτώ Iambischer Trimeter wie der folgende Vers. Der Accent muss hier für die Auffassung massgebend sein, ebenso wie

237 τιὸ — τιό, wahrscheinlich in der Melodie ein iambischer Tetrameter. Der Accent verbietet hier Auflösungen anzunehmen. Die Scholien weisen wiederholt auf die scharfe Hervorhebung der Accente in den Vogelstimmen hin zu v. 228, 237. Hierdurch erhielten die Kürzen die Bedeutung von Längen.

242 τριο — βρίξ, Päonischer Dimeter, wahrscheinlich zu versetzen nach ἀτταγᾶς 249 aus einem unten zu erwähnenden Grunde.

249 ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς, Päonischer Dimeter ähnlich einer Vogelstimme, onomatopoetisches Wort.

260 τορο — τίξ, völlig aufgelöster päonischer Dimeter.

261 κικκαβαῦ κικκαβαῦ, augenscheinlich ein päonischer Dimeter.

262 τορο — λίξ, desgleichen mit Auflösung, das erste τορο der Handschriften haben wir gestrichen.

Die Vogelstimmen scheinen die Abtheilungen (Perioden) der Monodie zu bezeichnen, daher die von uns vorgeschlagene Umstellung. Die Scholien nehmen drei (Alloio-)Strophen und am Schlusse (ἀλλ' ἴτ' ἐς λόγους κτλ.) eine Epode an, wie wir dies oben an der Seite des Textes bezeichnet haben, und bemerken zu v. 258: ἐφ' ἑκάστης στροφῆς παράγραφος, ἐπὶ δὲ τῷ τέλει κορωνίς. Das unruhig und ungeduldig trippelnde Wesen des Wiedehopfes, der alle Mitbeschwingten zur Berathung einer hochwichtigen Angelegenheit, der Einsetzung des neuen Vögelgötterstaates beruft, ist durch den ungewöhnlich starken Wechsel der Metren vortrefflich ausgedrückt, zugleich kann man aber auch die in dem Inhalte liegenden ethischen Gründe in dem Wechsel nicht verkennen, z. B. in dem Gebrauche der spondeischen Anapäste v. 255 conform den oben ausgesprochenen Beobachtungen in der Verbindung von Päonen und Anapästen:

ἥκει γάρ τις δριμὺς πρέσβυς,
καινὸς γνώμην
καινῶν ἔργων τ' ἐγχειρητής.

Wir haben uns zu dem ganzen Liede eine effectvolle, mimetische Flötenmusik mit Wechsel des Tempos und der Tonarten sowie mit Trillern, für welche die Vogelstimmen Gelegenheit geben, hinzuzudenken. Das Lied ist augenscheinlich die freie Nachbildung eines modernen, aulodischen Nomos im Stile des Phrynis und seiner Nachfolger mit τρόπος συσταλτικός. Man

wird in der Mischung der Metren unwillkührlich an Euripi erinnert, auf dessen Monodieen in metrischer und musikalisc Beziehung der moderne Nomosstil bedeutenden Einfluss ausge hat. Aristophanes ist ein Feind dieses Stiles', aber er ben ihn hier wie anderwärts zu seinen komischen Effekten und pa dirt ihn durch Uebertreibung.

5. Logaödische Päone d. h. die Verbindung von Päo und Logaöden als eine besondere Klasse finden sich bei Aris phanes nicht, dagegen bei Pindar in der Strophe von Py. 5, oben ausgeführt ist, und in dem herrlichen Dithyramben-Fragme 75 (54) Δεῦτ' ἐς χορὸν κτλ., sowie bei Euripides in der Epo der Parodos der Bakchae v. 135—168 (s. oben S. 623). Aris phanes, nächst Aeschylus der feinste Ethiker in der Metrik, h sich strenge Gesetze in der Scheidung der metrischen Stilart aufgelegt und verlässt sie nur da, wo er parodirt; er besi aber eine erstaunliche Gewandtheit, wenn er eine komische W kung oder einen Contrast hervorrufen will, in jeder Stilart dichten. Eine Parodie ist jedenfalls der Gesang des verlumpt Bettelpoeten, der von dem Sklaven des Peisthetairos σκολά καὶ χιτῶνα erhält Av. v. 904—953, aber die wenigen Reih in dem Gesange desselben, die päonisch gemessen werden könnt sind nicht sicher päonisch, da sie nur Auflösungen der erst nirgends aber der zweiten Länge enthalten und die gesungen Verse ein Cento von Phrasen aus der chorischen Lyrik si v. 919 κατὰ τὰ Σιμωνίδου und 939 Πινδάρειον ἔπος. Auch dem Euripideischen Cento Ran. v. 1356—1360 stehen wegen d Unsicherheit des Textes Päonen nicht sicher.

B. Bakchien und Dochmien.

Es ist oben auseinandergesetzt, dass die Bakchien dem hemi lischen Rhythmengeschlechte angehören. Die Alten unterscheid zwei Formen und bezeichnen mit schwankender Terminolog schliesslich ⏑ — — als βακχεῖος und — ⏑ ⏑ als ἀντιβάκχει (παλιμβάκχειος, ὑποβάκχειος). Der Name scheint volksthümlic zu sein und auf den Gebrauch der Bakchien in Liedern d dionysischen Cultus hinzuweisen, doch wird auch der Ionic ἀπ' ἐλάττονος, der Choriambus und Antispast Bakchius genann Jedenfalls auf unklaren Vorstellungen und ungenügender Kenn niss beruht die Aeusserung der Scholia B zu Heph. p. 13 (= p. 28, 33 ed. Hoerschelmann): ἐκλήθη δὲ οὕτως [ὁ βακχεῖος

ἐπειδὴ οἱ τῶν διθυραμβοποιῶν πρὸς Διόνυσον ὕμνοι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἐκ τούτου τοῦ μέτρου ἦσαν, ὃ καὶ ὑποβάκχειος. Ογδοος ὁ παλιμβάκχειος … οὕτω κεκλημένος διὰ τὸ ἀντίστροφος εἶναι τῷ βακχείῳ, ὃ καὶ Διονύσιος, καθὰ καὶ αὐτὸς πρὸς τὰ Διονυσιακὰ μέλη πεποίηται. Vgl. auch Choeroboscus in Studemund, An. Var. I 60; Pseudo-Dionysius de pedib. ebds. I 161; Anon. Ambros. ebds. 226; Dion. 479, 19; Mar. Vict. 45, 23; Plot. 499, 6.

Ueber den Gebrauch gibt Heph. cap. 13, dem noch eine bei Weitem grössere Litteratur als uns vorlag, die richtige Andeutung: *Τὸ δὲ παιωνικὸν εἴδη μὲν ἔχει τρία, τό τε κρητικὸν καὶ τὸ βακχειακὸν καὶ τὸ παλιμβακχειακόν, ὃ καὶ ἀνεπιτήδειόν ἐστι πρὸς μελοποιίαν. Τὸ δὲ κρητικὸν ἐπιτήδειον. δέχεται δὲ καὶ λύσεις τὰς εἰς τοὺς καλουμένους παίωνας …. Τὸ δὲ βακχειακὸν σπάνιόν ἐστιν, ὥστε, εἰ καί πού ποτε ἐμπέσοι, ἐπὶ βραχὺ εὑρίσκεσθαι.* Der Bakchius findet sich in der uns erhaltenen griechischen Litteratur nirgends stichisch durch ganze Gedichte durchgehend, nicht einmal in grösseren Gruppen von Versen, er erscheint nur vereinzelt in wenigen Reihen theils in päonischen und logaödisch-päonischen Liedern der chorischen Lyrik, theils und zwar ganz besonders innerhalb der Tragödie meist in Monodieen unter Dochmien, die selbst aus Bakchien hervorgegangen, und unter den mit Dochmien verbundenen Metren, selten unter Logaöden. Die Zahl der uns erhaltenen bakcheischen Verse ist sehr gering, doch lässt sich durchgängig als Gesetz beobachten, dass sie in der Tragödie an besonders erregten und pathetischen Stellen von schmerzlich-schwermüthigen oder plötzlich stossweise entstehenden Empfindungen bei flehentlicher Anrufung einer Gottheit, zum Ausdrucke ängstlicher, hastiger oder dringend leidenschaftlicher Fragen, im Augenblicke der Ueberraschung, der Verwunderung oder des Staunens oder in lebhafter Hinweisung fast formelhaft und interjectional vorkommen; sehr selten wird über diesen beschränkten Gedankenkreis zu freierem Gebrauche hinausgegangen. Von einem zeitlichen Fortschreiten oder Rückschreiten im Gebrauche der Bakchien lässt sich bei den Tragikern nichts bemerken. Es liegt daher die Vermuthung nahe, dass die Bakchien immer nur secundäre Formen des hemiolischen Rhythmengeschlechtes gewesen sind und dass der Ausgangspunkt der interjectionale Gebrauch z. B. eines dionysischen Ephymnion u. s. w. gewesen ist. Vielleicht ist es nicht zu gewagt,

das Verhältniss der Bakchien zu den Päonen mit dem Verl der *ἀνακλώμενοι* zu den Ionici zu vergleichen. Die e haben in klassischer Zeit auch nie eine völlig selbständig lung erlangt und erscheinen immer nur als eine Nebenfo Ionici, ein Anaklomenos = ionischer Dimeter 12 : 12, ei cheischer Dimeter = päonischer Dimeter 10 : 10.

Der Antibakchius oder Palimbakchius, welcher von stio in der oben ausgeschriebenen Stelle geradezu als *ἀ δειος πρὸς μελοποιίαν* bezeichnet wird*), ist, wie mancher angebliche Fuss eine Erfindung der Grammatiker für di stellung einer vollständigen, mechanisch-symmetrischen Li metrischen Versfüsse. Griechische Verse aus Palimbakchi nirgends mit Sicherheit nachzuweisen so wenig wie Ver Amphibrachen, zweiten und dritten Päonen u. s. w. Sowe überhaupt ein Funke von Wahrheit zu Grunde liegt, sind bakcheische Verse nichts Anderes als Päone mit lang Anakrusis, wie auch der von Dion. de comp. verb. c. 17 (ed. Schäfer) als bakcheisch (d. h. — — ◡) erwähnte Vers

σοί, Φοῖβε Μοῦσαί τε, συμβῶμεν.

Die nahe liegende Vermuthung, dass der Bakchius au in der zweiten Thesis synkopirten iambischen Dipodie ents sei, wird ebenso wie die gleiche Vermuthung von dem Theile des Dochmius dadurch widerlegt, dass in beiden die Auflösung der Länge, wenn auch in den Bakchie selten, vorkommt. Von den Bakchien sind auf das Bestim die dem äusseren Anscheine nach mit Bakchien begin iambischen Reihen des tragischen Tropos zu unterscheide

◡ ⊔ — ◡ —
◡ ⊔ — ◡ — ◡ —
◡ ⊔ ⊔ ◡
◡ ⊔ ⊔ ◡ ⊔

Nur in seltenen Fällen kann es zweifelhaft erscheinen, (synkopirte iambische Dipodieen oder Bakchien vor uns namentlich da auch der Inhalt der letzteren ein sehr besti zu sein pflegt, z. B. Pers. v. 1069 und 1070:

Ξ. ἰὼ Περσὶς αἶα,
Χ. ἰὼ δυσβάϋκτος.

*) Vgl. auch den Anonymus post Censorinum 616, 6 ed. Keil.

(S. unter den Dochmien) ziehen wir mit Rücksicht auf die ganze Composition synkopirte Iamben vor. Ferner nicht bakchiisch zu messen ist wegen der Umgebung von synkopirten Trochäen Choeph. 587 ἀνταίων βροτοῖσιν ⊔ ⊔ — ⏑ — ⏑, ebenso Ant. 1140 καὶ νῦν ὡς βιαίως, Trach. 523 und 524:

ἁ δ' εὐῶπις ἁβρὰ
τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ

in einer logaödischen Strophe. Dagegen werden wir die unter Dochmien gemischten Bakchien überall, wo der Inhalt übereinstimmt, als Bakchien zu messen haben, auch in logaödischen Strophen z. B. Alkest. v. 92 am Schlusse einer logaödisch-daktylischen Strophe formelhaft: ὦ Παιάν, φανείης (über die lange Silbe im Eingang vgl. unten).

Am häufigsten ist der bakchiische Dimeter und Tetrameter, welcher letztere ebenso wenig wie der päonische Tetrameter als einheitliche Reihe, sondern als aus zwei Dimetern zusammengesetzt gilt, sehr selten finden sich Trimeter, sichere Pentameter überhaupt nicht. Meist findet nach jedem Bakchius Cäsur statt, immer nach einem Dimeter, Ausnahme im zweiten Theil des Tetrameters, fr. Aesch. bei Heph. c. 13 **προπηδήσεταί νιν**, Agam. 1103 **δυσίατον; ἀλκὰ δ'**, Choeph. v. 349 **ἐπιστρεπτὸν αἰῶ**, Helen. v. 642 in einem Trimeter zweimal

πρὸς ἄλλαν ἐλαύνει | θεὸς συμφορὰν τᾶσδε κρείσσω.

Ancipität der Kürze mit Ausnahme im ersten Fusse des Verses steht so wenig sicher wie in den Päonen, muss aber in Erinnerung an den ersten Fuss im Dochmius als möglich zugegeben werden.

Im Folgenden behandeln wir nur das Vorkommen der Bakchien bei den Tragikern, da von dem Gebrauche derselben in der chorischen Lyrik oben unter den logaödischen Strophen des Pindar und in der Komödie unter den Dochmien gehandelt ist.

1. Bakchiische Dimeter, bei Aeschylus Ag. v. 1072:

ὀτοτοτοῖ τοτοῖ δᾶ,
Ἄπολλον, Ἄπολλον,

im ersten Dimeter mit Auflösung der ersten Länge, im zweiten mit Syllaba anceps wegen der Wiederholung (eine Aenderung in den Nominativ ist trotz v. 1081 kaum nöthig), v. 1080 mit folgendem Trimeter:

Ἄπολλον, Ἄπολλον
ἀγυιᾶτ', Ἀπόλλων ἐμός·
v. 1103 ἄφερτον φίλοισιν, δυσίατον; ἀλκὰ δ'
ἑκὰς ἀποστατεῖ,

kann aufgefasst werden als zwei bakchiische Dimeter mit folg dem Dochmius, aber besser als drei Dimeter zu einem katal tischen Verse vereinigt, die Auflösung steht nicht im We Hier zeigt sich wie an anderen Stellen (die zuerst aufgefüh kann als aus hyperkatalektischen Dochmien, der zweite Vers zweiten aus einem Bakchius und einem Dochmius bestehend gesehen werden) die nahe Verwandtschaft der Bakchien u Dochmien. — Choeph. v. 349:

τέκνων τ' ἐν κελεύθοις
ἐπιστρεπτὸν αἰῶ,

in einer logaödischen Strophe, deren Anfang nicht dochmi gemessen werden darf, kann auch ⏑ ⏗ ⏑ — ⏑ ⏗ ⏑ aufgefa werden. Dagegen wiederum ächte Bakchien nach Form u Inhalt und in der angemessenen Gesellchaft von Dochmi und Iamben finden sich Eumen. v. 789 στενάζω, τί ῥέξω; u folgendem bakchiischen Trimeter γένωμαι δυσοίστα πολίταις. Trachin. v. 890 τίς ἦν; πῶς; φέρ' εἰπέ, 892 τί φωνεῖς; σαφη eignet sich inhaltlich als erregte Frage für bakchiische Messu kann aber auch synkopirt-iambisch aufgefasst werden, da Chor, der diese Fragen aufwirft, sich synkopirter Iamben dient, während die τροφὸς in nicht synkopirten spricht. Jedenfa bakchiisch zu messen ist Soph. El. v. 1279 ξυνοικεῖς; τί μὴν unter Iamben und Dochmien vor einem folgenden logaödisch Verse. — Alkest. v. 92 ὦ Παιάν, φανείης schon oben erwäh inhaltlich typisch wie in dem bakchiischen Tetrameter Ar Thesm. v. 1143. Eur. Suppl. v. 376 unter nicht synkopir Iamben mit vorausgehendem Dochmius τεμεῖ καὶ τέκνοις | τας ληψόμεσθα wie bei Pindar. Selbstverständlich kann hier Dochmius als katalektisch-bakchiischer Dimeter gemessen w den; zweifelhaft ist v. 367 ὅσια περὶ θεοὺς καὶ μεγάλα Πελασ καὶ κατ' Ἄργος zwei Dochmien und zwei Bakchien, aber es ka auch gemessen werden ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⁝ ⏗ ⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — | ⏗ ⏑ — unzweifelhaft am Beginn einer glykoneischen Strophe v. 990 φέγγος, τίν' αἴγλαν ähnlich wie Arist. Vesp. v. 317. — H fur. v. 879 unter Dochmien χορευθέντ' ἀναύλοις, v. 906 τί δρ ὦ Διὸς παῖ; inhaltlich für Bakchien sehr angemessene Wo

die metrisch nicht auseinander gerissen werden dürfen. — Ion v. 190 unter Logaöden:

ἰδοὺ τάνδ' ἄθρησον,
ἀνηβᾷ 'Ερεχθεύς.

Troad. 321 unter Dochmien und Iamben ἐς αὐγάν, ἐς αἴγλαν (formelhaft s. oben: τί φέγγος, τίν' αἴγλαν), v. 587 und 588 'Αντ. μόλοις ὦ πόσις μοι. 'Εκ. βοᾷς τὸν παρ' Ἅιδᾳ. — Orest. 173 unter Dochmien und Iamben Χο. ὑπνώσσει. 'Ηλ. λέγεις εὖ. —

Phoen. 1039 und 1040 βροντᾷ δὲ στεναγμὸς
ἀχά τ' ἦν ὅμοιος.
Rhes. v. 695 πόθεν νιν κυρήσω;

2. Die bakchiischen Tetrameter lassen sich bei der Regelmässigkeit der Cäsur meist als einzelne Dimeter auffassen, nur in wenigen Fällen spricht die Wortfügung für Zusammenfassung als Tetrameter: Fragment aus den Bassarä des Aeschylus (fr. 22[b] Dind.) bei Hephästion cap. 13:

ὁ ταῦρος δ' ἔοικεν κυρίξειν τιν' ἀρχάν,
φθάσαντος δ' ἐπ' ἔργοις προπηδήσεταί νιν.

Prom. v. 115 τίς ἀχώ, τίς ὀδμὰ προσέπτα μ' ἀφεγγής;

Phil. v. 396 für dies Drama charakteristisch von den Atriden: ὅτ' ἐς τόνδ' 'Ατρειδᾶν | ὕβρις πᾶσ' ἐχώρει unter Iamben und Dochmien. — Ion v. 1446 unter Dochmien in der formelhaften Fragweise: τίν' αὐδὰν ἀύσω, βοάσω; πόθεν μοι. — Phoen. 1536 κλύεις, ὦ κατ' αὐλὰν ἀλαίνων γεραιόν. — Bacch. v. 1181 = 1197 zwischen Chor und Agaue getheilt:

Χ. τίς ἄλλα; Αγ. τὰ Κάδμου. Χο. τί Κάδμου; Αγ. γένεθλα.
Χ. περισσὰν Αγ. περισσῶς. Χο. ἀγάλλῳ; Αγ. γέγηθα.

Rhes. v. 706 'Ημ. δοκεῖ γάρ; 'Ημ. τί μὴν οὔ; 'Ημ. θρασὺς γοῦν ἐς ἡμᾶς, kann gleichfalls in zwei Dimeter gesondert werden. Dion. de comp. verb. c. 17 (p. 228 Schäfer) τίν' ἀκτάν, τίν' ὕλαν δράμω; ποῖ πορευθῶ;

3. Bakchiische Trimeter sind, wie oben bemerkt, sehr selten: Agam. v. 1081 nach vorausgehendem bakchiischen Dimeter, den wir mit Rücksicht auf die Analogie v. 1073 und 1077 gesondert stehen lassen, folgt ein katalektischer Trimeter: ἀγυιᾶτ', 'Απόλλων ἐμός (nicht Bakchius und Dochmius). — Choeph. 390 unter Logaöden und tragischen Iamben: ποτᾶται, πάροιθεν δὲ πρῴρας. — Phoen. v. 187 Λερναίᾳ τε δώσειν τριαίνᾳ. Bacch. v. 994 unter Dochmien: φονεύουσα λαιμῶν διαμπάξ. Rhes. v. 708 nach vorausgehendem bakchiischen Tetrameter: 'Ημ. τίν' ἀλκήν, τίν' αἰνεῖς; 'Ημ. 'Οδυσσῆ.

4. **Der bakchiische Pentameter** steht an keiner Stelle sicher, da überall nach dem zweiten oder dritten Fusse Cäsur ist und Nichts eine Theilung hindert. Er ist entweder in einen Dimeter und Trimeter oder umgekehrt zu zerlegen und zwar ist wegen der Cäsur durchweg das Erstere anzunehmen. Sept. v. 104 ist mit Rücksicht auf die Wortstellung in Dimeter und Trimeter zu zertheilen: τί ῥέξεις, προδώσεις | παλαίχθων Ἄρης, τὰν τεὰν γᾶν; ebenso Eum. v. 790 und Helen. v. 642 πρὸς ἄλλαν ἐλαύνει θεὸς συμφορὰν τᾶσδε κρείσσω.

Die Verbindung auf einander folgender Verse ist im Vorausgehenden schon mitbeleuchtet, nirgends zeigt sich auch nur ein Ansatz zu einer grösseren Gruppenbildung. Nur Orest. v. 1437 folgen anscheinend neun Bakchien hinter einander mit Cäsur nach jedem Bakchius (ausgenommen die beiden letzten, so dass verschiedene Eintheilungen möglich sind), aber wenn auch die handschriftlich überlieferten Worte προσεῖπεν δ' Ὀρέστας Λάκαιναν κόραν als katalektisch-bakchiischer Tetrameter gemessen werden können, so hindert uns Nichts die folgenden Worte mit G. Hermann kretisch aufzufassen. Für die citirten Worte προσεῖπεν κτλ. ist übrigens bakchiisches Metrum nicht geeignet und die Conjectur von Hermann, der auf die Analogie der Stelle v. 1418 ff. verweist, sehr wahrscheinlich: προσεῖπε δ' ὧδ' Ὀρέστας Λάκαιναν κοράν. —

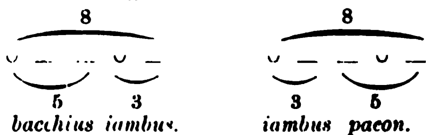
Die bisher betrachteten Rhythmen zerfallen nach dem Verhältniss der ἀριθμοί (der Arsis und Thesis) in ῥυθμοὶ ἴσοι und ἐπιμόριοι; die ersteren stehen im λόγος ἴσος, die letzteren (Iamben, Päonen und Epitrite) im λόγος ἐπιμόριος (Nicomach. arith. 1, 20), d. h. Arsis und Thesis sind nur um eine Einheit verschieden (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4); sie sind mithin zwar ungleich, aber stehen sich so nahe, dass ihr Verhältniss zu einander als ein gerades (εὐθεῖα, εὐθύ) und die Rhythmen selber eben so wie die im λόγος ἴσος stehenden als ὀρθοί (*recti*) bezeichnet werden. Die griechische Rhythmik kennt aber ausserdem noch einen Rhythmus, dessen ἀριθμοί in einem sogenannten λόγος ἐπιμερής stehen, d. h. um mehr als eine Einheit von einander verschieden sind, und der deshalb im Gegensatze zu den ὀρθοί als ῥυθμὸς δόχμιος = πλάγιος bezeichnet wird. Ein solcher ist der δόχμιος ὀκτάσημος ⏑ — — ⏑ —

in welchem sich die beiden rhythmischen Chronoi wie 3 : 5 oder 5 : 3 verhalten.

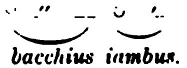
Die hauptsächlichste Quelle für diese Theorie ist das Fragnt, welches sich bei Choeroboscus Exeg. in Heph. Cap. X (und ılich in dem Etymol. magn. s. v. δοχμιακός) erhalten hat: τέον γάρ, ὅτι τὸ δοχμιακὸν σύγκειται ἐξ ἀντισπάστου καὶ συλβῆς, ὡς πρὸς τὸν μετρικὸν χαρακτῆρα. Οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ πᾶν μέτρον ὡς μίαν συζυγίαν λαμβάνοντες δοχμιακὸν ὀνομάσι διὰ τὴν τοιαύτην αἰτίαν. Οἱ προειρημένοι ῥυθμοί, ἴαμβος ίων, ἐπίτριτος, ὀρθοὶ καλοῦνται· ἐν ἰσότητι γὰρ κεῖνται, καθὸ στος τῶν ἀριθμῶν μονάδι πλεονεκτεῖται· ἡ γὰρ μονάς ἐστι ὸς δυάδα, ἡ δυὰς πρὸς τριάδα, ἡ τριὰς πρὸς τετράδα. Ἐν δὲ δοχμίῳ εὑρίσκεται ἡ διαίρεσις τριὰς πρὸς πεντάδα, οὐκέτι θῇ. Οὗτος οὖν ὁ ῥυθμὸς οὐκ ἠδύνατο ὀρθὸς καλεῖσθαι, ἐπεὶ άδι πλεονεκτεῖται· ἐκλήθη οὖν δόχμιος, ἐν ᾧ τὸ τῆς ἀνισότης μεῖζον ἢ κατὰ τὴν εὔθειαν κρίνεται. Mit den Schlussworten eses Fragmentes stimmt Aristides p. 39: δόχμιοι δὲ ἐκαλοῦντο ὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς θμοποιίας, wo κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι dasselbe ist wie κατὰ τὴν θεῖαν κρίνεται. Dasselbe sagt die Stelle des Tricha p. 286: χμιακὸν ὀνομάζεται . . . παρ' ὅσον, <ὥς> ἔνιοί φασι, πλάγιόν να τὸν ῥυθμὸν ἔχει καὶ οὐκ ὀρθότατον. Der Gesammtumfang s dochmischen Rhythmus als eines ὀκτάσημος erhellt aus der össenbestimmung, welche das obige Fragment über die einlnen rhythmischen Chronoi (3 + 8) gibt; ausserdem wird er rch schol. vet. Laur. ad Sept. 120 (ed. Wecklein) bestätigt: καὶ ῦτα δὲ δοχμικά ἐστι καὶ ἴσα, ἐάν τις αὐτὰ ὀκτασήμως βαίνῃ. ρίως δὲ εἶπον βαίνῃ· ῥυθμοὶ γάρ εἰσι· βαίνονται δὲ οἱ ῥυθμοί, αιρεῖται δὲ τὰ μέτρα, οὐχὶ βαίνεται. Vgl. ib. ad v. 100. Ueber n Unterschied von ῥυθμοὶ ἴσοι und ἐπιμόριοι verweisen wir f Aristides, über die Bedeutung von λόγος ἐπιμόριος und ἐπιρῆς auf Nicomach. arith. 1, 19. 20.

Es steht hiernach fest, dass der achtzeitige Dochmius in ei rhythmische Chronoi von drei und fünf Moren zerfällt, won der eine als Arsis, der andere als Thesis gilt, und dass er thin nur einen einzigen Hauptictus hat. Hieran schliesst sich n selber die Frage, weshalb bei den Rhythmikern nur drei oder t Einschluss des epitritischen nur vier Rhythmengeschlechter enommen werden, des Dochmius aber als eines besonderen ythmengeschlechtes keine Erwähnung geschieht. Die Antwort auf ist: der Dochmius gilt als ein ῥυθμὸς μεταβάλλων, · aus zwei verschiedenen Rhythmengeschlechtern,

dem **päonischen** und **diplasischen**, zusammengesetzt i
Ueber die Art der Zusammensetzung bestand eine doppelte A
fassung, indem man den Dochmius entweder als eine Vereinigu
des fünfzeitigen Bakchius und des dreizeitigen Iambus, oder d
Iambus und des fünfzeitigen Päon ansah:



Beide Auffassungen überliefert Quintil. inst. 9, 4, 97: *Est dochmius, qui fit ex bacchio et iambo vel iambo et cretico*, ei Stelle, die ebenso wie der unmittelbar vorhergehende Satz a den Rhythmikern geschöpft ist; die zweite Auffassung find wir bei Choeroboscus Exeg. l. l.: *ἐνταῦθα οὖν δόχμιον ῥυθμι φησιν ἴαμβον καὶ παίωνα πρῶτον* und bei Aristid. 39: *συντ θεται ἐξ ἰάμβου καὶ παίωνος διαγυίου*, aber sie ist ungenau, d sie nicht berücksichtigt, dass die vorletzte Kürze des Dochmi verlängert werden kann, was nicht der Fall sein könnte, wen die drei letzten Silben des Dochmius ein Päon wären. W haben demnach den Dochmius als die Zusammensetzung ein Bakchius mit einem Iambus anzusehen; durch die Zusammen setzung beider Füsse entsteht ein Taktwechsel, *μεταβολὴ κατ γένος*, indem auf einen fünfzeitigen päonischen ein dreizeitige diplasischer Takt folgt; beide Füsse werden einem gemeinschaft lichen Hauptictus unterworfen, denn sonst könnten sie nicht al die beiden *ἀριθμοὶ* Eines Rhythmus angesehen werden, aber si behaupten zugleich ihre Selbständigkeit als verschiedene Takt und deshalb lässt sowohl der Bakchius wie der Iambus di Irrationalität der anlautenden Thesis zu:



Die alten Metriker, welche überhaupt die rhythmische Geltun nicht berücksichtigten, wandten auch auf den Dochmius ihr Princi einer viersilbigen Messung an und sahen in ihm einen hype katalektischen Antispasten, worüber sich der im Folgenden di rhythmischen Verhältnisse zu Grunde legende Bericht des Choer boscus Exeg. in Heph. cap. X ausspricht: *ἰστέον γάρ, ὅτι τ δοχμιακὸν σύγκειται ἐξ ἀντισπάστου καὶ συλλαβῆς, ὡς πρὸ τὸν μετρικὸν χαρακτῆρα. Οἱ μέντοι ῥυθμικοὶ τὸ πᾶν μέτρ ὡς μίαν συζυγίαν λαμβάνοντες κτλ.* Die antis ische Auffassu

ıdet sich auch Hephaest. c. X (p. 33 W.), Tricha 286, 17, Mar.
ictor. 88, 23 K. (vgl. auch Plotius 538, 5. 8).

Westphal ist in der zweiten Auflage dieses Werkes von der
uffassung des Dochmius als eines *ῥυθμὸς μεταβάλλων*, welche
ıf antiker Tradition beruht und mit dem Gebrauche der Doch-
ıien in der Tragödie übereinstimmt, abgegangen und sieht in
em Dochmius einen katalektischen bakchiischen Dimeter, indem
r gegen die Tradition des Quintilian und Aristides folgendes
eltend macht: Jene Auffassung widerspricht der Lehre des
ıristoxenus, welche für uns die absolut maassgebende Auctorität
ı rhythmischen Dingen sein muss. Derselbe stellt in seinen
hythmischen Fragmenten p. 302 Mor. eine Scala aller derjenigen
Einzeltakte und Reihen auf, welche eine fortlaufende Rhyth-
nopöie zulassen (d. h. in einer rhythmischen Composition mehrere-
nals continuirlich hinter einander wiederholt werden können).
Hier heisst es, dass die achtzeitigen rhythmischen *μεγέθη* die
laktylische Gliederung 4 : 4 haben, denn alle anderen Gliede-
rungen, welche bei einem achtzeitigen *μέγεθος* vorkommen können
(nämlich 1+7, 2+6, 3+5 oder umgekehrt 5+3, 6+2, 7+1),
seien arrhythmisch. Der Schluss dieser Stelle („*οἱ ἐν ὀκτασήμῳ
μεγέθει· ἔσονται δ' οὗτοι δακτυλικοὶ τῷ γένει, ἐπειδήπερ*“ *κτλ.*)
ist uns zwar nicht erhalten, aber das Vorausgehende lässt nicht
den mindesten Zweifel, dass die hier gegebene Restitution völlig
richtig und dass mithin ein achtzeitiges in 3+5 oder 5+3 ge-
gliedertes Megethos nach Aristoxenus in der fortlaufenden
Rhythmopöie nicht vorkommt. Der Dochmius ◡ — — ◡ — ist
nun aber ein Maass, welches für fortlaufende Rhythmopöie von
Aeschylus und den übrigen Tragikern mit grosser Vorliebe ver-
wandt und zu langen Systemen continuirlich hinter einander
wiederholt wird. Da Aristoxenus mit der Aeschyleischen Com-
positionsmanier wohl bekannt ist (Plut. Mus. 20. 21), so müssen
wir nothwendig annehmen, dass die Dochmien auf der griechi-
schen Bühne nach einem anderen Rhythmus als demjenigen vor-
getragen wurden, welchen ihnen jene späteren Berichterstatter
Quintilian u. s. w.) vindiciren. Die Dochmien sind häufig genug
nit bakchiischen Dimetern gemischt und können, wenn wir uns
n Aristoxenus halten, schwerlich etwas anderes als katalektische
akchiische Dimeter gewesen sein:

◡ ⏗ —, ◡ ⏗ — Dimetron akatalekton
◡ ⏗ —, ◡ ⏗ ∧ Dimetron katalektikon (Dochmius).

Am Ende eines Dochmius haben wir daher eine zweizeitige Pau anzunehmen. Ist die letzte Länge in eine Doppelkürze aufgelös so ist dies ebenso zu beurtheilen, wie wenn bei Pindar od Euripides eine Auflösung am Schlusse des Glykoneus u. s. vorkommt.

Es stehen sich also im Alterthum zwei Auffassungen gege über, indessen ist die aristoxeneische nur auf indirektem Weg aus einem Princip des Aristoxenus scharfsinnig erschlossen un erst durch Ergänzung einer Stelle möglich gemacht, die Au fassung des Aristides und seines vermuthlichen Freilassers Fa bius Quintilianus ist dagegen direkt in der bestimmtesten Weis überliefert. So wenig die Angaben des Aristides über Takt gleichheit und Taktwechsel, die auf einen tiefsinnigen Vergleich mit dem Pulsschlage zurückgeführt werden, über das Ethos de Rhythmen und vieles andere Wichtige bei demselben Schrift steller seine eigenen, originellen Gedanken sind, ebensowenig können wir glauben, dass Aristides und Quintilian die Erfinder jener Auffassung der Dochmien sind: alle diese Angaben gehen auf die ältere Zeit zurück. Es können sehr wohl beide Recitationsweisen der Dochmien nebeneinander bestanden haben: Durch die Annahme der ersteren (aus Aristoxenus erschlossenen) Ansicht wird vollständige Einheit mit den Bakchien herbeigeführt, aus denen der erste Fuss des Dochmius jedenfalls besteht, und die Taktgleichheit gewahrt; durch die Annahme der zweiten Ansicht (des Aristides und Quintilian) wird dem Charakter der dochmischen Lieder in der Tragödie mehr entsprochen, für welche Taktwechsel, der doch principiell in der entschiedensten Weise mit Angabe des Ethos überliefert wird, besonders angemessen ist. Wenn irgendwo, kann Taktwechsel in den dochmischen Liedern der Tragödie stattgefunden haben. Es liegt ausserdem sehr nahe, dass in den verschiedenen Poesiegattungen die Recitation der Dochmien eine verschiedene gewesen ist, die katalektisch-bakchiische für die chorische Lyrik, die Messung als *ῥυθμὸς μεταβάλλων* für die Tragödie. Zwischen den (freilich nur in sehr geringer Zahl vorhandenen) Dochmien der chorischen Lyrik einerseits und der Tragödie andererseits besteht ohnehin ein sehr bedeutender Unterschied, insofern als die Dochmien der Tragiker grössere Freiheit in der Auflösung und dem Gebrauch des Alogos zeigen. Derselbe Unterschied ist gegenüber den Bakchien der Tragiker unverkennbar, welche bei Weitem nich

reiheit der Dochmien haben. Wir glauben festhalten zu
n, dass die Dochmien der Tragiker ein ῥυθμὸς μεταβάλλων
akchius und Iambus sind, der seinen eigenen Gesetzen folgt;
die μεταβολὴ hat ihre fast beispiellos freie und gegen-
len meisten anderen Metren fast schrankenlose Entfaltung
rgerufen und begünstigt. Einer ferneren Ansicht*), dass
ochmius als iambische Tripodie mit Synkope der zweiten
ebenso wie der Bakchius als iambische Dipodie mit
er Synkope zu messen

◡ ⊔ —
◡ ⊔ — ◡ —

wenigstens aus diesen Reihen hervorgegangen sei, steht
gen, dass der Bakchius von den Alten ausdrücklich zu dem
ἡμιόλιον gerechnet wird, beide Füsse aber die Auflösung
rsten Länge, der Dochmius sehr häufig beide Längen zu-
, was für einen τρίσημος nicht zulässig ist. Die Berufung
ie Auflösung eines τρίσημος am Schlusse eines katalekti-
Glykoneus bei Pindar und Euripides ist nicht gültig. Die
dieser Stellen ist gegenüber der ungeheuren Masse von
neen winzig klein und die Auflösung an bestimmte Be-
kungen geknüpft (s. oben S. 593), die Auflösung der dritten
des Dochmius dagegen etwas Reguläres, ja sie kommt
am Versschlusse vor. Wir werden also den Dochmius
eigentlich als δόχμιος, wenigstens für das Drama bestehen
müssen und ihn mit Aristides und Quintilian als ῥυθμὸς
βάλλων bezeichnen. Er ist darum nicht regellos, die
ολὴ ist eine stetige, fest bestimmte, innerhalb welcher zwar
rösste Freiheit in Bezug auf den Gebrauch des Alogos und

) Die Messung und die Geschichte des Dochmius ist nach dem Er-
n unserer Metrik ein Lieblingsgegenstand für Doctordissertationen
ogramme in ungemein rascher Folge gewesen: Kühne 1863, Lortzing
Bellermann 1864, Goldmann 1867, Grabow 1869, Löschhorn 1873,
ultze 1877, Vogelmann 1877, Pickel 1880, Drewes 1880, Klotz 1881,
Fritzsche 1874—1884. Siehe die Angaben bei Pickel de versuum
iacorum origine. Argent. 1880 p. 29 und Gleditsch Metrik (I. Müllers
. d. klass. Altw.) p. 571. Es ist mir nicht möglich, mich mit den
sern dieser Abhandlungen einzeln auseinanderzusetzen; in Bezug auf
he Beobachtungen und kritische Behandlung der einzelnen Stellen
rvorzuheben die Abhandlungen von Pickel, obwohl ich dessen Grund-
nicht theile, Fr. V. Fritzsche, der als treuester aller Hermannianer
n den Antispasten festhält, und von Goldmann.

der Auflösung, aber doch zugleich der strengste Rhythmus herrscl da die dochmischen Lieder gesungen, nicht deklamirt werden.

Mit dem metabolischen Rhythmus der Dochmien stimmt i Gebrauch überein. Sie haben ihre eigentliche Stellung in d Monodieen der Tragödie, wo die Leidenschaft des Schmerz der Angst und der Verzweiflung auf das Aeusserste gesteigert i Wie hier dem Gemüthe alle Ruhe fehlt, wie es aus einer Stin mung in die andere fluctuirt, ohne auch nur auf Augenblic Ruhe und Frieden zu finden, so folgen Takt um Takt die Maas verschiedener Rhythmengeschlechter, die Bakcheien und Iambe im raschen monopodischen Wechsel aufeinander. Beides, d Pathos der Leidenschaft und die Metabole der Rhythmen, ist a den höchsten Grad potenzirt, und die klassische Schilderung v der ethischen Bedeutung der Metabole bei Aristid. 99 erschei hier in ihrer ganzen Wahrheit: *οἱ δὲ μεταβάλλοντες εἰς ἑτερ βιαίως ἀνθέλκουσι τὴν ψυχήν, ἑκάστῃ διαφορᾷ παρέπεσθαι καὶ ὁμοιοῦσθαι τῇ ποικιλίᾳ καταναγκάζοντες* —, die furchtbare und erschütternden Leidenschaften werden auch im Rhythmu als *φοβεροὶ καὶ ὀλέθριοι* dargestellt. In den Aeschyleische Tragödien sind die Dochmien fast das ausschliessliche Monodieen maass, aber sie werden hier mit Ausnahme der dochmischen Monodi der Io im Prometheus von den Führern der Halbchöre oder einzelne Choreuten vorgetragen oder unter die Choreuten und eine Bühnen person vertheilt. Bei Sophokles und Euripides gehören sie vorzug weise den eigentlichen Monodieen der Skene an; die grösst Kunst in ihrem Gebrauche zeigt Sophokles, der dem Euripide gegenüber die allzugrosse Freiheit meist durch Anwendung ant strophischer Bildung zügelt und überhaupt in der Zulassung de Dochmien sparsamer ist, indem er sie stets auf die eigentlich Katastrophe der Handlung aufspart. Selten sind die Fälle, w die Dochmien nicht das Maass der Klage, sondern der aufgeregte Freude sind, wie in dem frohen Jubelliede auf Argos Aesch. Supp 656 und in dem Triumphgesange über den Tod des Aigistho Choeph. 935, aber auch hier dringt durch den Jubel ein Trauer ton über vergangene, schwere Erlebnisse, die eben erst mi Kummer und Noth überwunden sind, oder über zukünftige E eignisse, welche ihre düsteren Schatten vorauswerfen. — W den Vortrag der Dochmien anbetrifft, so hat sich die Ansic Geltung verschafft, dass derselbe in der *παρακαταλογὴ* beständ Hiervon kann aber keine Rede sein. Die Parakataloge b

ht sich auf den melodramatischen Vortrag, namentlich der
nbischen Trimeter (s. oben), die Dochmien aber waren nicht
lodramatisch, sondern recht eigentlich melisch, wie uns für
dochmischen Parthieen Orest. 140 und Bakch. 1169 durch
onys. comp. verb. 11 (p. 132 ed. Schäfer) und Plutarch. Crassus
ausdrücklich bezeugt ist.

Der Contrast zwischen gewaltsamer leidenschaftlicher Er-
gung und ohnmächtiger Ermattung, welcher den ethischen
undcharakter der Dochmien bildet, tritt in der Häufung der
fgelösten Arsen und der retardirenden irrationalen Thesen noch
härfer hervor. Eine jede Arsis kann aufgelöst, eine jede
esis verlängert (irrational) werden. Durch die Beschaffen-
it der Thesen wird hiernach eine vierfache Art des Doch-
us bedingt, nämlich 1) der rationale Dochmius mit kurzen
esen und drei irrationale Dochmien mit einer oder zwei langen
esen: 2) ⁻⁄ ⊥ — ⏑ —, 3) ⏑ ⊥ — ⁻⁄ — und 4) ⁻⁄ ⊥ — ⁻⁄ —.
ter diesen vier Arten sind die der ersten am häufigsten, unter
n irrationalen die der zweiten Art. Die Arten 3) u. 4) können,
il ihre vorletzte Silbe lang ist, nicht auf ein einsilbiges
ort ausgehen, und wenn am Ende des Verses oder Systemes
e Schlussarsis verkürzt wird, so kann dies nur eine conso-
ntisch geschlossene, keine offene Silbe sein. Durch die Be-
haffenheit der Arsen entstehen acht verschiedene Formen
s Dochmius: die nicht aufgelöste Grundform und sieben auf-
löste Formen. Da eine jede dieser acht Formen nach der Be-
haffenheit der Thesen als zu einer jener oben genannten vier
ten gehörig erscheinen kann, so ergeben sich im Ganzen die
n A. Seidler de versibus dochmiacis tragicorum Graecorum
eipzig 1811) aufgestellten 32 metrischen Schemata des Doch-
us, von denen aber nicht alle durch gesicherte Beispiele nach-
weisen sind. Wie in den iambischen und trochäischen Dipo-
en wird die erste Arsis, auf welcher der Hauptictus ruht, am
chtesten aufgelöst; die zweite und dritte am häufigsten dann,
nn zugleich die Auflösung der ersten Arsis stattfindet. Wir
ilen die Schemata des Dochmius nach der Häufigkeit des Ge-
uches in vier Klassen: die erste Klasse umfasst die un-
gelösten, die zweite die in der ersten Arsis aufgelösten
chmien; zu der dritten gehören alle diejenigen, welche neben
ersten auch noch eine zweite oder dritte Arsis aufgelöst
en; die vierte Klasse, die seltenste von allen, umfasst

die Dochmien, welche nicht die erste, sondern die übrigen auflösen.

I. So häufig in der unaufgelösten Grundform die nale Bildung ist, so selten sind die irrationalen:

a b c . d

1. ⏑ –́ – ⏑ ... ... –́ – ⏑ .. ⏑ –́ – – – – ʹ .

Bei Aeschylus findet sich die Form *b* Eum. 781 ἐν γᾷ φεῦ; die Form *c* Eum. 266, Pers. 658; die Form *d* vielleich meth. 692 u. Pers. 679. Häufiger gebraucht Sophokles die F Oed. Col. 836, Antig. 1275. 1276. 1311. 1317. 1321, fast ü in antistrophischer Responsion mit der Form *a*; die beide deren irrationalen Formen Ant. 1307 τί μ' οὐκ ἀνταίαν, Philoct. 395. Oed. Col. 1563 (?); Phil. 510 ἔχθεις 'Ατρ Erst Euripides lässt die irrationalen Silben in grösserem fange zu; die Form *d* findet sich Androm. 860 ἢ δούλα δ Bakch. 1005 und 985. 1160. Helen. 676. 685. Heracl. fur 1064. Hippolyt. 814. Hecub. 1058. 1060. 1061. 183. 191 (die letzten drei in Klaganapästen, s. oben); noch zahlr sind bei ihm die unaufgelösten Dochmien der Form *b* un Form *c* vertreten.

II. Unter den Dochmien mit aufgelöster erster A

a b c d

2. ⏑ ⏑́⏑ ⏑ . . ⏑́⏑ . ⏑ .., ⏑ ʹ – – ... – . – ʹ

stehen die Dochmien der Formen *a* und *b* der Grundform coordinirt, namentlich ist der letztere für ganze Strophe durchgängig gewahrt. Sept. 692:

ὠμοδακής σ' ἄγαν | ἵμερος ἐξοτρύ|νει πικρόκαρπον ἀνδροκ
τελεῖν | αἵματος οὐ θεμιστοῦ.

Beide respondiren unter sich und mit der rationalen Grun ganz normal. — Auch die Formen c und d sind viel hä als die entsprechenden unaufgelösten Bildungen und name bei Euripides sehr beliebte Elemente, während sie bei Aesc und Sophokles nur als Nebenformen gelten; in der antistrophi Responsion können sie sowohl mit einander als mit den l anderen Dochmien dieser Klasse wechseln. Die Textveränderu durch die man eine genaue metrische Responsion herbeizuf suchte, sind unberechtigt; selten aber ist die Responsio einem Dochmius der ersten Klasse. Phil. 395 πότνι', ἐκηνύ und 510 ἔχθεις 'Ατρείδας, Trach. 1041 ὦ Διὸς αὐθαίμω 1023 ὦ παῖ, ποῦ ποτ' εἶ.

Die Beispiele bei Aeschylus und Sophokles sind: Sept. 114 *δοχμολοφᾶν ἀνδρῶν*; 705 *-στακεν· ἐπεὶ δαίμων* und 698 *-νου. κακὸς οὐ κεκλή-*; 566 *ἀνοσίων ἀνδρῶν* und 629 *ἐπιμόλους· πύργων*; Agam. 1128 *ἐν ἐνύδρῳ τεύχει* (nicht *κύτει*) und 1107 *ἀκόρετος γένει*; Choeph. 936 *βαρύδικος ποινά* und 946 *δολιόφρων ποινά*; Eum. 157 *μεσολαβεῖ κέντρῳ* und 164 *φονολιβῆ θρόνον* (nicht *θρόμβον*). Aias 886 *πλαζόμενον λεύσσων*; 908 *ὤμοι ἐμᾶς ἄτας, | οἷος ἄρ' αἱμάχθης*; 420 *εὔφρονες Ἀργείοις* und 402 *ὀλέθρι' αἰκίζει*; Electr. 864 *ἄσκοπος ἁ λώβα* und 853 *εἴδομεν ἃ θροεῖς* (nicht *θρηνεῖς*); Trach. 1024 *ἰὼ ἰὼ δαῖμον*, 1041; Oed. Col. 1491 *ἰὼ ἰὼ παῖ, βᾶ-* und 1477 *ἔα ἔα, ἰδού*; 1480 *ἵλαος, ὦ δαίμων* und 1494 *ἐναλίῳ Ποσει-*; 1485 *Ζεῦ ἄνα, σοὶ φωνῶ*; 1568 *σῶμά τ' ἀνικάτου* (nicht *ἀμαχάνου*); 1570 *φασὶ πολυξέστοις* (nicht *πολυξένοις*); 1575 *ἐν καθαρῷ βῆναι* und 1564 *καὶ Στύγιον δόμον.**) Von Aristophanes gehört hierher Thesmoph. 716 *ἀθανάτων ἔλθοι | ξὺν ἀδίκοις ἔργοις*.

III. Die Dochmien, in welchen ausser der ersten Arsis auch noch die zweite oder die dritte oder die zweite und dritte Arsis zugleich aufgelöst sind, sind in der rationalen Bildung nach den Dochmien der ersten und zweiten Klasse die häufigsten, während sie in der irrationalen Bildung nur sehr vereinzelt vorkommen:

	a	b	c	d
3.	⏑ ⏖́ ⏖ ⏑ —	— ⏖́ ⏖ ⏑ —	⏑ ⏖́ ⏖ — —	— ⏖́ ⏖ — —
4.	⏑ ⏖́ ⏖ ⏑ ⏖	— ⏖́ ⏖ ⏑ ⏖	⏑ ⏖́ ⏖ — ⏖	(— ⏖́ ⏖ — ⏖)
5.	⏑ ⏖́ — ⏑ ⏖	— ⏖́ — ⏑ ⏖	⏑ ⏖́ — — ⏖	(— ⏖́ — — ⏖)

Unter den drei rationalen Formen (a) ist die dritte (mit aufgelöster erster und zweiter Arsis) bei allen Dramatikern gleich beliebt; antistrophisch kann sie auch mit der vierten oder fünften Form oder mit dem Dochmius der zweiten Klasse wechseln:

Agam. 1166 *μινυρὰ θρεομένας* und 1176 *γοερὰ θανατοφόρα* Agam. 1429 *ἄτιτον ἔτι σὲ χρὴ* und 1410 *ἀπέδικες, ἀπέταμες*. — Troad. 308 *ἄνεχε πάρεχε φῶς* und 325 *πάλλε πόδ' αἰθέριον*; Orest. 330 *ἔλακεν ἔλακε δεξ-* und 346 *ἕτερον ἢ τὸν ἀπό*; Orest. 319 *θίασον ἐλάχετ' ἐν* (*θίασον ἐλλάχετε* unnöthig) und 335 *μέλεον, ὦ δάκρυα*; — Aesch. Suppl. 349 *φυγάδα περίδρομον* und 361 *μάθε γεραιόφρων*; Agam. 1121 *ἔδραμε κροκοβαφὴς* und 1132 *τίς ἀγαθὰ φάτις*; Antig. 1296 *-μος ἔτι περιμένει* und 1273 *μέγα*

*) Abweichend Gleditsch, Cantica S. 220.

βάρος μ' ἔχων; Antig. 1322 *ἄγετέ μ' ὅτι τάχος* und 1345 *λέχρ τὰν χεροῖν.*

Die vierte und fünfte Form, für welche die in der erst im Ganzen nur selten vorkommende Freiheit der Responsi wenigstens bei Aeschylus nicht selten ist, erhalten erst b Euripides einen weitgreifenden Gebrauch; er liebt sie namen lich am Anfange oder in der Mitte des Systems, wo die Leide schaft des monodischen Gesanges am grössten ist, während d Schluss vorwaltend zu ruhigeren Formen mit einer oder gar kein Auflösung herabsinkt:

> Hercul. fur. 1192 *ἐμὸς ἐμὸς ὅδε γόνος | ὁ πολύπονος, ὃς ἐπὶ | δό γιγαντοφόνον | ἦλθεν σὺν θεοῖ|σι Φλεγραῖον εἰς πεδίον ἀσπιστάς.*
>
> Iphig. Taur. 868 *ὦ μελέα δεινᾶς | τόλμας. δείν' ἔτλαν | δείν' ἔτλα ὤμοι | σύγγονε. παρὰ δ' ὀλίγον | ἀπέφυγες ὄλ θρον ἀ|νόσιον ἐξ ἐμᾶν | δαϊχθεὶς χερῶν.*

Viel seltener machen Aeschylus und Sophokles von der vierte und in noch geringerem Grade von der fünften Form Gebrauch

Sept. 204 *-κτυπον ὄτοβον ὄτοβον* und 212 *-σι πίσυν νιφάδος*; Sept. 213 *ὅτ' ὀλοᾶς νιφομέ-* und 205 *ὅτε τε σύριγγ ἑ-*; Agam. 176 und 1166, 1410 und 1429. Oed. R. 661 un 690 *ἅλιον· ἐπεὶ ἄθεος | ἄφιλος ὅτι πύματα*, 1314 und 132 *νέφος ἐμὸν ἀπότροπον, | ἐπιπλόμενον ἄφατον*, 1330 un 1355 *ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα*; Electr. 1245 *ἀνέφελον ἀπέβαλ* und 1266 *τᾶς πάρος ἔτι χάριτος*; Antig. 1319 *ἔκανον, ὦ μέλε* und 1341 *μέλεος, οὐδ' ἔχω*; Oed. R. 1340 *ἀπάγετ' ἐκτόπιον* un 1360 *νῦν δ' ἄθεος μέν εἰμ'*. Von den Dochmien des Aristo phanes gehören hierher Acharn. 360 *ὅ τι ποτ' ὦ σχέτλιε*, 36 *πάνυ γὰρ ἔμεγε πόθος*; Av. 310. 315; Thesmoph. 676.

Unter den irrationalen Bildungen dieser Klasse sin schon die Dochmien mit erster langer Thesis sehr sparsam ve treten:

— ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ — Sept. 80 *ῥεῖ πολὺς ὅδε λεώς*, 157 *ποῖ δ' ἔ τέλος ἐπάξει θεός; ἒ ἒ ἤ*; Oed. Col. 1561 *μήτ' ἐπὶ βαρυαχεῖ* u 1571 *φύλακα παρ' Ἀΐδᾳ*; Phoen. 346 *ματέρι μακαρίᾳ*; Troad. 2 *πρόσπολον ἐτεκόμαν*; Troad. 309 *λαμπάσι τόδ' ἱερὸν* und 3 *ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ.* — — ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ Soph. Electr. 1266 τ *πάρος ἔτι χάριτος, | εἴ σε θεὸς ἐπόρισεν* und 1245 *ἀνέφελ ἐπέβαλες | οὔ ποτε καταλύσιμον*; Phoen. 1515 *το δ' ἄχεα φανερ*

Arist. Av. 631 ἢν σὺ παρ' ἐμὲ θέμενος. — — ⏖́ — ⏑ ⏖ Oed. R. 1345 τὸν καταρατότατον und 1365 εἰ δέ τι πρεσβύτερον; Troad. 325 πάλλε τόδ' αἰθέριον und 308 ἄνεχε πάρεχε φῶς; Hippol. 368 τίς σε πανομέριος und 676 πάρεδρος ἢ ξυνερ-; Hercul. fur. 758 -ων μακάρων κατέβαλ'; Hercul. fur. 1178 ὦ τὸν ἐλαιοφόρον; Hecub. 1067 αἱματόεν βλέφαρον; Bakch. 1062 εἰς γόον, εἰς δάκρυα.

Die Dochmien mit vorletzter langer Silbe sind für jede Form nur ein bis drei mal nachzuweisen:

⏑ ⏖́ ⏖ — — Hel. 694 κακόποτμον ἀραίαν. — ⏑ ⏖́ ⏖ — ⏖ Hercul. fur. 758 ἄφρονα λόγον οὐρανί- und 745 πάλιν ἔμολεν ἃ πάρος, ib. 888 γένος ἄγονον αὐτίκα. — ⏑ ⏖́ — — ⏖ Sept. 205 ὅτε τε σύριγγες ἐ- (fraglich) und 213 ὅτ' ὀλοᾶς νιφομέ-; Hercul. fur. 750 τεκόμενος δ' ἔκ(τ)ανε (?).

Der Dochmius mit zwei irrationalen Thesen endlich kommt nur in der dritten Form vor:

— ⏖́ ⏖ — — Eum. 876 θυμὸν ἄϊε, μᾶτερ; Hippol. 1273 ἁμυρὸν ἐπὶ πόντον; 1275 πτανὸς ἐφορμάσῃ.

IV. **Dochmien, in denen die zweite oder dritte Arsis aufgelöst ist, ohne dass zugleich eine Auflösung der ersten Arsis stattfindet:**

6. ⏑ —́ ⏖ ⏑ — — —́ ⏖ ⏑ — (⏑ —́ ⏖ — —) (— —́ ⏖ — —)
7. ⏑ —́ — ⏑ ⏖ — —́ — ⏑ ⏖ ⏑ —́ — — ⏖ (— —́ — — ⏖)
8. ⏑ —́ ⏖ ⏑ ⏖ (— —́ ⏖ ⏑ ⏖) (⏑ —́ ⏖ — ⏖) — —́ ⏖ — ⏖

sind nur selten und fast nur mit kurzen Thesen zugelassen, am meisten die sechste Form (mit aufgelöster zweiter Arsis):

Sept. 87 θεαί τ' ὀρόμενον; Sept. 127 σύ τ' ὦ Διογενές; Eum. 791 ἰὼ μεγάλα τοι und 873 ἅπαντά τε κότον; Pers. 658 βαλὴν ἴθι, ἵκοῦ und 665 κλύῃς νέα τ' ἄχη; Prometh. 574 τε νῆστιν ἀνὰ τάν; Aias 879 τίς ἂν φιλοπόνων und 925 ἔμελλες χρόνῳ; Hippol. 593 τὰ κρύπτ' ἄρα πέφη-; 840 πόθεν θανάσιμος; 815 πάλαισμα μελέας; Helen. 654 -μονᾶν πλέον ἔχει; Iph. T. 840 πρόσω τάδ' ἐπέβα; Orest. 158 ὕπνου γλυκυτάταν und 146 λεπτοῦ δόνακος, ὦ — mit irrationalem Anlaut; Sept. 164 ὄγκα πρὸ πόλεως (Hermann ὑπέρ); Philoct. 1092 εἴθ' αἰθέρος ἄνω und 1113 ἰδοίμαν δέ νιν; Bakch. 982 λευρᾶς ἀπὸ πέτρας ἢ (hyperkatalektisch); Med. 1252 und 1262 ἄρα μάταν γένος (nicht μάταν ἄρα); Orest. 146.

Weniger häufig die siebente Form (mit aufgelöster Schlussarsis):

Eum. 790 *πολίταις ἔπαθον*; Ant. 1320 *ἐγώ, φάμ' ἔτυμοι* und 1342 *ὅπα πρὸς πότερον*; Phil. 1517 *πορεύσαιμ' ἂν ἐς* Bakch. 979 *ἀνοιστρήσατέ νιν* und 998 *μανείσᾳ πραπίδι*; ebendas 990 *λεαίνας δέ τινος* und 1010 *τὰ δ' ἔξω νόμιμα*; Ion 715 *ἔχουσαι σκόπελον*; Ion 767 *διανταῖος ἔτυ-*; Hippol. 364 *τυράννοι πάθεα* und 671 *τίνας νῦν τέχνας* (?); Hippol. 831 *πρόσωθεν δι ποθεν*; Iphig. T. 881 *πελάσσαι; τόδε σόν*; Hercul. fur. 887 *ἰώ μοι μέλεος*.

Die achte Form (mit aufgelöster zweiter und dritter Arsis) nur in einem sicheren Beispiele Ant. 1273 *θεὸς τότ' ἄρα τότε* und 1296 *τίς ἄρα τίς με πότ-*. Von den **irrationalen Dochmien** dieser Klasse lässt sich der mit anlautender Länge beginnende für die sechste (s. oben) und achte Form nachweisen, der mit vorletzter langer Silbe gebaute für die siebente, der Dochmius mit zwei irrationalen Thesen für die achte Form: Troad. 247. 271. 256.

Die dochmischen Systeme. Die aufeinanderfolgenden Dochmien schliessen sich gewöhnlich ohne Pause d. h. mit Vermeidung des Hiatus und der verkürzten Schlussarsis zu längeren Versen und Systemen aneinander, vom Dimeter und Trimeter bis zum Heptameter und noch ausgedehnteren Gruppen: die Pause hat erst da, wo auf die Dochmien alloiometrische Elemente folgen, ihre Stelle. Zwischen zwei Dochmien ist Hiatus und Syllaba anceps wie in den anapästischen Systemen hauptsächlich nur vor oder nach einer Interjection oder nach einem mit einer Interjection eingeleiteten Ausrufe zugelassen:

Prometh. 575 *ὑπνοδόταν νόμον·* | *ἰὼ ἰὼ πόποι*; Eum. 146 *δυσαχὲς, ὦ πόποι,* | *ἄφερτον κακόν*; Eum. 149 *ἰὼ καὶ Διὸς, ἐπίκλοπος πέλει*; Sept. 95 *ἰὼ μάκαρες εὔεδροι,* | *ἀκμάζει βρετέων*; Agam. 1125 *ἆ ἆ ἰδοὺ ἰδού·* | *ἄπεχε τῆς βοός*; Aias 394 *ἰὼ σκότος, ἐμὸν φάος,* | *ἔρεβος ὦ φαεν-*; Antig. 1287 *τίνα θροεῖς λόγον;* | *αἰαῖ ὀλωλότ' ἄνδρ'*; Oed. Col. 1480 *ἵλαος, ὦ δαῖμον* (*δαίμων* cod. Med.), | *ἵλαος εἴ τι γᾷ*. Eur. Electr. 591 *νίκαν. ὦ φίλα, ἄνεχε χέρας, ἄνεχε*; Hercul. fur. 886 *τέκν' ἐκπνεύσεται. ἰώ μοι μέλεος*; Phoen. 176 *ὦ . . . Σελαναία, χρυσεόκυκλον φέγγος,* | *ὡς ἀτρεμαῖα κέντρα*; Phoen. 1288 *πότερον αἱμάξει,* | *ἰὼ μοι πόνων*; Orest. 146 *ὦ φίλα, φώνει μοι.* | *X. ἰδ', ἀτρεμαίαν ὡς*; Orest. 1537 *ἰὼ ἰὼ τύχα,* | *ἕτερον εἰς ἀγῶν'*; Orest. 317 *αἰαῖ. δρομάδες ὦ πτεροφόροι ποτνιάδες θεαί,* | *ἀβάκχευτον αἳ* (die Worte *θεαὶ* können auch als päonischer Tetrameter mit Ana-

krusis angesehen werden; dann bedarf der Hiatus keiner Rechtfertigung), ferner in sehr bewegten Stellen, in welchen ein und dasselbe Wort wiederholt wird:

Antig. 1331 *ὕπατος· ἴτω ἴτω, | ὅπως μηκέτ' ἆμαρ ἄλλ' εἰσίδω*; Oed. R. 1340 *ἀπάγετ' ἐκτόπιον ὅτι τάχιστά με, | ἀπάγετ', ὦ φίλοι*; Antig. 1323 *ἄγετέ μ' ἐκποδών*; Antig. 1319 *ἐγὼ γάρ σ' ἐγὼ ἔκανον, ὦ μέλεος*; Bakch. 1041 *ἔνεπέ μοι, φράσον, τίνι μόρῳ θνήσκει | ἄδικος ἄδικά τ' ἐκπορίζων ἀνήρ*; Agam. 1143 *ταλαίνας φρεσὶν | Ἴτυν Ἴτυν στένουσ'*; Hippol. 571 *τίνα θροεῖς αὐδάν; τίνα βοᾷς λόγον; | ἔνεπε τίς φοβεῖ σε φάμα, γύναι*; Orest. 339 *κατολοφύρομαι, κατολοφύρομαι. | ὁ μέγας ὄλβος οὐ.*

Es kann fraglich erscheinen, ob in diesen beiden Fällen die Pause den Anfang eines neuen Systemes bezeichnet oder nicht; für das letztere sprechen dochmische Verbindungen wie Antig. 1320. 1341:

στρ. ἰὼ πρόσπολοι, — ἄγετέ μ' ὅτι τάχος, — ἄγετέ μ' ἐκποδὼν,
ἀντ. μέλεος, οὐδ' ἔχω — ὅπα πρὸς πότερον ἴδω· πάντα γὰρ,

wo nicht nur in der Strophe zwischen drei aufeinander folgenden Dochmien zwei Pausen stattfinden, sondern auch der kurzen Schlussarsis des zweiten Dochmius in der Antistrophe eine aufgelöste Länge, welche sonst dem Schlusse des Systemes fremd ist, entspricht. In allen anderen Fällen dagegen ist die zwischen zwei Dochmien stattfindende Pause ein Zeichen, dass sie ein dochmisches System abschliesst und dass mithin zwei Systeme aufeinander folgen, um so mehr als mit diesen Pausen zugleich eine grössere Interpunktion oder Personenwechsel verbunden ist:

Sept. 86 *κακὸν ἀλεύσατε· ‖ βοᾷ ὑπὲρ τειχέων*; Choeph. 935 und 946; Bakch. 978; Hercul. fur. 1054; Phoen. 346, vielleicht auch Orest. 339. — Androm. 859 *τίνος ἀγαλμάτων ἱκέτις ὁρμαθῶ, — ἦ δούλα δούλας γόνασι προσπέσω*; ist der Hiatus durch die Pause, die an dieser Stelle dem Sinne nach in der zweifelnden Rede eintritt, motivirt. — Von dem Hiatus im Auslaute des Dochmius ist der durch das Zusammentreffen eines langen Vokals oder Diphthongen mit einem folgenden Vokale bedingte Hiatus im Inlaute des Dochmius zu scheiden, wie Aias 900 *ἐμοὶ ἐμῶν νόστων*; Oed. Col. 1480 *ἵλαος, ὦ δαίμων.* Für die Dochmien ist dieser inlautende Hiatus auf die aufgelöste erste Arsis beschränkt.

Unter den Cäsuren der Dochmien*) ist die nach der Schluss arsis am häufigsten; sie findet namentlich nach je zwei Doch mien statt, was darauf hindeutet, dass der dochmische Dimete eine einheitliche rhythmische Reihe (ποὺς ἑκκαιδεκάσημος ἐ λόγῳ ἴσῳ) bildet; der Trimeter aber übersteigt das Megetho der rhythmischen Reihe und muss deshalb in einen Dimeter un Monometer oder in drei Monometer zerlegt werden. Trifft di Cäsur nicht das Ende des Dochmius, so findet sie vor der Schluss silbe statt, Orest. 1362 Πάριν, ὃς ἄγαγ' — Ἑλ|λάδ' εἰς Ἴλιον. Orest. 1361 διὰ τὸν ὀλόμενον — ὀ|λόμενον Ἰδαῖον, oder nach de Anfangssilbe des folgenden Dochmius, Prometh. 574 ὑπὸ δ κηρόπλα|στος — ὀτοβεῖ δόναξ.

Alloiometrische Reihen. Da in dem Dochmius ei päonischer und diplasischer Takt metabolisch verbunden ist, s kann sich in der dochmischen Strophe eine jede dieser beide Taktarten auch zu einer selbständigen ametabolischen Reihe ohn Taktwechsel gestalten. Hierauf beruht das Grundgesetz der doch mischen Strophencomposition: zu den dochmischen Versen un Systemen gesellen sich diplasische und päonische Reihen gleich sam als die weitere Ausbildung der beiden Bestandtheile de einzelnen Dochmius und zwar in der anakrusischen Form al Iamben und Bakchien, da auch der Dochmius anakrusisch be ginnt, seltener in der mit der Arsis anlautenden Form, als Tr chäen und eigentliche Päone.

Ueber die eingemischten Päone und Bakchien ist schon i Vorausgehenden gehandelt.

Die iambischen und trochäischen Reihen zeigen di selbe Bildung wie in den iambischen und trochäischen Strophe des tragischen Tropos. Am häufigsten sind unter den iamb schen Reihen die Trimeter und die Tetrapodieen, die letzter gewöhnlich zum Tetrameter vereint, unter den trochäischen d Tetrapodie; seltener ist die iambische Pentapodie, Agam. 11: ἰὼ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι. Oed. R. 1339, und die trochäis Hexapodie, Orest. 140 σῖγα σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης. A diese Reihen und Verse kommen zugleich in den katalektisch und synkopirten Bildungen (mit χρόνοι τρίσημοι, Hermanns v meintliche Antispaste) vor, wie sie oben im einzelnen aufgefü

*) Eine verdienstliche Untersuchung über die dochmischen Rei und Cäsuren enthält Pickel a. a. O. p. 34.

sind, ja die Synkope ist hier noch weiter ausgedehnt als dort, indem sie auch mehrere der Schlussthesen trifft, Aiax 400:

ἔτ' ἄξιος βλέπειν τιν' εἰς ὄνασιν ἀνθρώπων.
◡ –́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ –́ ◡ ⌴ ⌴ —

Auflösungen sind namentlich in nicht synkopirten iambischen oder trochäischen Tetrapodieen und Tripodieen sehr beliebt, wie Eum. 161 *βαρὺ τὸ περίβαρυ κρύος ἔχειν*, Pers. 257; Agam. 1101 *τί τόδε νέον ἄχος μέγα*, Sept. 235; Eum. 159 *ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν.* Irrationale Thesen werden vermieden, nur der iambische Trimeter wird in den dochmischen wie in den iambischen Strophen irrational gebildet. Das Eintreten iambischer und trochäischer Reihen, besonders der nicht synkopirten und nicht aufgelösten Formen, bezeichnet fast überall eine ruhigere Stimmung entsprechend dem Rhythmus, der hier in gleichen diplasischen Takten fortschreitet, während in den leidenschaftlichen dochmischen Systemen ein fortwährender Wechsel von päonischen und diplasischen Takten stattfindet. In amöbäischen Partieen, wo der Chorführer den Gesang der Skene oder der Schauspieler oder das Lied der Choreuten mit besänftigenden Mahnungen und ruhigen Worten unterbricht, ist jener Gegensatz des Metrums überall festgehalten; so geht Sept. 203 ff. 683 ff. jede dochmische Strophe der bangen Thebanerinnen auf drei Trimeter des Eteokles aus, vgl. Aias 348 ff., Oed. R. 1313 ff., Sept. 683. 695. Am schärfsten tritt dieser Contrast Agam. 1072 ff. hervor, wo die ersten vier Strophenpaare mit zwei Trimetern des Chores schliessen, bis dieser durch den weiteren Gesang der begeisterten Seherin Kassandra in eine gleiche Erregung hineingerissen wird und auf die Dochmien der Kassandra in den drei letzten Strophen ebenfalls in Dochmien antwortet.

Häufig gehen auch iambische Monopodieen (meist als Interjektionen) und Dipodieen den Dochmien voraus, Sept. 96 *ἰω | μάκαρες εὔεδροι*, Eum. 172 *παλαιγενεῖς | δὲ Μοίρας φθίσας*, seltener folgen sie nach Ag. 1407, Pers. 268 (katalektische Dipodie).

Die gebräuchlichen dochmischen Formen stellen wir in beifolgender tabellarischer Uebersicht dar:

Cl.	Form.	Dochmien mit rationalen Thesen.	Dochmien mit irrationaler erster Thesis.	Dochmien mit irrationaler zweiter Thesis.	Dochmien mit zwei irrationalen Thesen.
I.	1.	∪ —́ — ∪ —́ φίλοι ναυβάται.	— —́ — ∪ —́ ἐν γᾷ τᾷδε, φεῦ.	∪ —́ — — —́ τί μ' οὐκ ἀνταίαν.	— —́ — — —́ ἦ δούλα δούλας.
II.	2.	∪ ∪́∪ — ∪ —́ μόνοι ἐμῶν φίλων	— ∪́∪ — ∪ —́ ὠμοδακὴς σ' ἄγαν.	∪ ∪́∪ — — —́ ἀλίθρι' αἰκίζει.	—́ ∪∪ — — —́ πλαζόμενον λεύσσων.
III.	3.	∪ ∪́∪ ∪∪ ∪ —́ μινυρὰ θρεομένας.	— ∪́∪ ∪∪ ∪ —́ μήτ' ἐπὶ βαρυαχεῖ.	* ∪ ∪́∪ ∪∪ — —́ κακόποτμον ἀραίαν.	* —́ ∪∪ ∪∪ — —́ ἁλμυρὸν ἐπὶ πόντον.
	4.	∪ ∪́∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ ἐπιπλόμενον ἄφατον.	— ∪́∪ ∪∪ ∪ ∪́∪ τᾶς πάρος ἔτι χάριτος.	* ∪ ∪́∪ ∪∪ — ∪́∪ γένος ἄγονον αὐτίκα.	— ∪́∪ ∪∪ — ∪∪ ?
	5.	∪ ∪́∪ — ∪ ∪́∪ ἔκανον ὦ μέλεος.	— ∪́∪ — ∪ ∪́∪ τὸν καταρατότατον.	* ∪ ∪́∪ — — ∪́∪ ὅτε τε σύριγγες ἔ-	— ∪́∪ — — ∪́∪ ?
IV.	6.	∪ —́ ∪∪ ∪ —́ τίς ἂν φιλοπόνων.	— —́ ∪∪ ∪ —́ εἴθ' αἰθέρος ἄνω.	∪ —́ ∪∪ — —́ ?	— —́ ∪∪ — —́ ?
	7.	∪ —́ — ∪ ∪́∪ λεόντων ἔφεδρε.	— —́ — ∪ ∪́∪ τοὐμὸν τίς, τίς ἔλα-	∪ —́ — — ∪́∪ τί δ' ἢ τοῦ χαλκεό-	— —́ — — ∪́∪ ?
	8.	* ∪ —́ ∪∪ ∪ ∪́∪ θεὸς τότ' ἄρα τότε.	— —́ ∪∪ ∪ ∪́∪ ?	∪ —́ ∪∪ —́ ∪∪ ?	— —́ ∪∪ — ∪́∪ ἢ τᾷ Λακεδαιμόνι-

Die Dochmien sind zwar so wenig eine Erfindung der Tra-
ker wie die Päone eine Erfindung der Komiker, beide waren
hon in der chorischen Lyrik gebraucht, wie die Tradition von
haletas und die Reste päonischer Strophenbildung bei Pindar
weisen, aber wie die Päone in ihrem innersten Wesen erst
n den Komikern zur wirkungsvollen Entwickelung gebracht
orden sind, so die Dochmien von den Tragikern. Wenngleich
nicht in jeder Tragödie unerlässlich sind, so sind sie doch
it Aeschylus ein stehendes, charakteristisches Rüstzeug der
agödie geworden und mit der steigenden Bedeutung der Mon-
ie, in der die tragischen Empfindungen am ungezügeltesten
ren Ausdruck fanden und durch eine rauschende Opernmusik
it Wechsel der Tonarten unterstützt wurden, nahm ihre Be-
utung immer mehr zu, sodass sich nach Abwerfung der anti-
ophischen Fessel gerade in den dochmischen Parthieen die
gische Grundstimmung in einer fast unbeschränkten Freiheit
ltend machte.

In den Persern, welche bis dahin für das älteste Stück
s Aeschylus gehalten worden sind, finden wir kein dochmisches
nticum, höchstens nur einige, ganz vereinzelte Reihen, deren
chmische Messung nicht feststeht. Nicht dochmisch zu messen
v. 256:

στρ. ἀνι' ἄνια κακὰ νεόκοτα
ἀντ. ἦ μακροβίοτος ὅδε γέ τις

ndern entweder ⏖́ ∪ ⏖ ∪ ⏖ ∪ ⏖ oder was entschieden vorzu-
hen ist: ∪ ⏖́ ⏖ ∪ ⏖ ∪ ⏓. Hermann streicht in der Strophe
κά, in der Antistrophe γε, gelangt aber hierdurch doch nicht
einer völligen Ausgleichung der Verse, Weil streicht ἦ und
hreibt μάλα, eine diplomatisch unsichere Conjectur, durch welche
er das Metrum vortrefflich hergestellt wird. Ferner nicht
chmisch zu messen ist v. 268:

ὀτοτοτοῖ μάταν
τὰ πολλὰ*) βέλεα παμμιγῆ

∪ ⏖ — ∪ —
∪ — ∪ | ∪ ⏖́ — ∪ —

ine haarsträubende Verbindung eines Amphibrachys, der nie
xistirt hat, mit einem Dochmius, sondern

⏖́ ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ ⏖ ∪ — ∪ —

*) πολέα Lachmann und Oberdick.

Ein dochmischer Dimeter bietet sich dar in dem **μέλος ψυχαγωγικὸν στρ. γ'** v. 657 und v. 662, aber wiederum durchaus vereinzelt:

Α. Βαλὴν ἀρχαῖος βαλήν, ἴθι, ἱκοῦ,
Β. ἔλθ' ἐπ' ἄκρον κόρυμβον ὄχθου
Α. κροκόβαπτον ποδὸς εὔμαριν ἀείρων,
Β. βασιλείου τιάρας φάλαρον πιφαύσκων.
Α. Β. βάσκε, πάτερ ἄκακε Δαρειάν, οἶ. (662).

Der erste Vers kann nicht wohl als synkopirte iambische Hexapodie ◡ ∟ — ◡ — ◡ ∟ ◡◡ ◡ —, der letztere muss dagegen als daktylische Tetrapodie mit Auflösung des zweiten Fusses oder, wenn man mit Weil *Δαριάν* schreibt, als logaödische Tetrapodie *πρὸς δυοῖν* gelesen werden. So stellt sich zugleich Einheit der Composition mit der vorausgehenden Strophe heraus.*) Zwei andere dochmische Verse (ein Dimeter und ein Monometer) in dem *κομμός* v. 954

οἰοιοῖ βόα καὶ πάντ' ἐκπεύθου
. . .
Ἀγβάτανα προλιπών.

stehen gleichfalls vereinzelt und sind kritisch beanstandet. Die verderbte Epode am Schlusse der Perser, in der man durch Conjectur einzelne Dochmien hergestellt hat, ist mit Weil und Oberdick theils nach früheren, theils nach Weils eigenen Conjecturen folgendermassen zu schreiben:

Ξ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι.
Χ. οἰοῖ οἰοῖ.
Ξ. αἰακτὸς ἐς δόμους κίε.
Χ. αἰαῖ αἰαῖ.
5 *Ξ. ἰὼ Περσὶς αἶα.*
Χ. ἰὼ δυσβάϋκτος.
Ξ. ἰωὰ δὴ κατ' ἄστυ.
Χ. ἰωὰ δῆτ' ἀν' αἶαν.
Ξ. γοᾶσθ', ἁβροβάται.
10 *Χ.* ◡́ — — ◡ ◡
Ξ. ἰὼ Περσὶς αἶα.
Χ. ἰὼ δυσβάϋκτος.
Ξ. ἰὴ ἰή, τρισκάλμοισι βάρισιν φθιτοί.
Χ. ἰὴ ἰή, πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις.

1 ◡ ∸ ◡ — ◡ — ◡ —
◡ ∸ ◡ —

*) De Persarum cantico psychagogico commentatio. Index Lect. Vratisl. Sommersem. 1861.

— —́ ∪ — ∪ — ∪ ⏓
∪ —́ ∪ —
5 ∪ ∟́ — ∪ ∟ ⏓
∪ ∟́ — ∪ ∟ ⏓
∪ —́ ∪ — ∪ — ⏓
∪ —́ ∪ — ∪ — ⏓
∪́ — — ∪∪ —
10 ∪́ — — ∪∪ —
∪ ∟́ — ∪ ∟ ⏓
∪ ∟́ — ∪ ∟ ⏓
∪ —́ ∪ ∟ ∟ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —
∪ —́ ∪ ∟ ∟ — —́ ∪ — ∪ — ∪ —

reffliche Emendationen von Weil sind *δῆτ' αἶαν* (im Gegen-
zu *κατ' ἄστυ*) für das handschriftliche *δῆτα ναὶ ναί* und *ἰὴ*
m Chore gegeben, unsicher ist *φθιτοί* für handschriftliches
ενοι, aber nicht ohne Analogie. Die angeblichen Bakchien
und 6, sowie v. 11 und 12 sind iambische Tetrapodieen mit
acher Synkope, die beiden letzten Verse synkopirte iam-
e und trochäisch-katalektische Tetrapodieen. Die ganze
he ist als iambische des tragischen Tropos mit zwei Phere-
en zu bezeichnen. Mag man nun in der Constituirung des
s verschiedener Ansicht sein, was hier nur in untergeord-
Momenten der Fall sein kann, so viel steht fest, dass die
hme vereinzelter Dochmien in ganz fremder Umgebung wie
um so gefährlicher ist als andere, der ganzen Composition
Strophen unzweifelhaft mehr entsprechende Messungen nahe
n. Aber selbst zugegeben, dass einige dieser Reihen doch-
n zu messen wären, bleibt immer die hochbedeutsame
tsache bestehen, dass die Perser keine einzige
sere dochmische Parthie haben. Die Perser tragen
sonst in metrischer Beziehung archaischen Typus, so dass
nicht umhin können, sie für das älteste uns erhaltene Stück
Aeschylus zu halten: hier allein findet sich der trochäische
ameter noch als dialogisches Maass entsprechend dem Ge-
che der voräschyleischen Tragödie, sodann sind die dakty-
en und ionischen Strophen nirgends so häufig gebraucht wie
jene gehören zum Rüstzeug der archaischen Lyrik über-
t, für diese galt Phrynichus als Hauptvertreter (metrum
nichium, — *μινυρίζοντες ἀρχαιομελισιδωνοφρυνιχήρατα* Arist.
220). Wir werden jedoch aus dem Fehlen einer doch-
ien Parthie in den Persern nicht schliessen dürfen, dass
Dochmien damals in der Tragödie überhaupt noch nicht ge-

bräuchlich gewesen, so wenig als das Fehlen der Dochmien den Trachinierinnen, den Euripideischen Hiketides, der Alkest und dem Kyklops oder die nur einmalige Anwendung in d Medea, Andromache, den Troades und der Helena für Sophokl und Euripides etwas beweist; nur so viel darf vielleicht a jenem Umstande geschlossen werden, dass der bedeutendste Vor gänger des Aeschylus, der grosse Rhythmenkünstler Phrynichu sie noch nicht als einen hervorragenden Typus in der metrische Oekonomie der Tragödie gebraucht hat, besonders da er es vor zog in sanfteren Tönen (ionischen und logaödischen) zu spiele Aeschylus dürfte also wohl derjenige Tragiker sein, de die Dochmien zuerst in der Tragödie zur Geltung ge bracht und sie typisch gemacht hat, wie er auch siche die iambischen und trochäischen Strophen des tragischen Tropo entwickelt und den iambischen Trimeter zum fast alleinige dialogischen Vers gemacht hat. In den Septem finden wir di Dochmien schon zu voller Blüthe und Kraft in drei für de Aeschyleischen Stil höchst bedeutsamen Parthieen entwickelt un von da an entbehrt kein Stück derselben. In den Hiketide nehmen sie zwar nicht dieselbe Ausdehnung ein wie in de Septem, aber die Compositionsnormen sind durchaus dieselbe d. h. es hat Aeschylus einen festen Stil ausgebildet, dem er g treu bleibt. Am grossartigsten und doch am maassvollsten sin die Dochmien in der Orestie verwendet, am wenigsten bede tungsvoll erscheinen sie im Prometheus an zwei Stellen v. 566-573 und 574—588, die beide dem Aeschyleischen Dochmienst entsprechen. Es ist dies um so mehr hervorzuheben, als son der Prometheus metrisch fast in allen Stücken von den übrige Dramen abweicht. Eine dritte Stelle (v. 687—695) enthält i v. 689 μολεῖσθαι λόγους ἐς ἀκοὰν ἐμάν zwei Dochmien, i Uebrigen Iamben, Daktylen und Spondeen und entspricht de sonstigen Gebrauche des Aeschylus nicht. Der Vers kann ab als logaödische Hexapodie mit Synkope und polyschematistische Iambus aufgefasst werden.

Wir unterscheiden bei Aeschylus folgende Composition weisen:

1. Reine Dochmien, d. h. Dochmien in grösserer Anzal und unmittelbarer Folge hinter einander ohne Beimischung allo metrischer Reihen. Nur in zwei Tragödien je einmal, sonst nich Gut erhalten ist die Syzygie in der Hiketides v. 392—396:

μή τί ποτ' οὖν γενοίμαν ὑποχείριος
κάρτεσιν ἀρσένων. ὕπαστρον δέ τοι
μῆχαρ ὁρίζομαι γάμου δύσφρονος
φυγᾷ. ξύμμαχον δ' ἑλόμενος δίκαν κρῖνε σέβας τὸ πρὸς θεῶν.

r dochmische Dimeter, zum Schlusse ein akatalektischer Phere·
teus, welcher mit dem vorausgehenden Dimeter zu einem
rse verbunden ist, wie die Antistrophe beweist v. 405 *τί τῶνδ' ἴσον ῥεπομένων μεταλ - γεῖς τὸ δίκαιον ἔρξαι;* Schwer
ıchädigt ist der Kommos in den Septem v. 78, doch darf an-
ıommen werden, dass die ersten 14 Verse rein dochmisch
d. Sicher stehen die ersten sechs, da vor *θρέομαι* jedenfalls
ıe Lücke anzunehmen ist. Ebenso in unmittelbarer Folge *στρ. α*
0—115. Cf. Westphal emendationes Aeschyleae. Natalicia secu-
ia F. A. Wolfii etc. Breslau 1859. Oberdick curae Aeschyleae.
atisl. 1885.

2. Dochmien mit Iamben des tragischen Tropos ver-
nden. Dies ist die bei Aeschylus vorwaltende Compositionsweise
e bei Sophokles. — Sept. v. 100—107 und in den folgenden drei
ʐygien mit Ausnahme der unter 1 erwähnten Stelle, sehr selten
eine logaödische Reihe beigemischt. In den Hiketides sind
chmien mit Iamben nicht gebraucht. — Die Orestie enthält
ne andere Dochmien als mit Iamben gemischt, in dem wunder-
len Kommos der Kassandra und des Chores Agam. 1072—1176,
auch in der Freiheit der Mischung dem Ethos entsprechend
Höchste leistet. Ebendaselbst v. 1407—1411 in dem Zwie-
ıpräch der Klytaimnestra mit dem Chore ist dem zweiten der
r dochmischen Dimetern ein Creticus vorausgeschickt und ein
erekrateus als Clausula beigegeben. — Das bei der Aus-
ssung des Trankopfers auf das Grab des Agamemnon ge-
ıgene kleine Lied der Choeph. 152—162, welches in das Epei-
ion eingeschoben und von dem Dichter selbst als *παιὰν τοῦ νόντος* bezeichnet ist, muss folgendermaassen abgetheilt und
chrieben werden:*)

ἵετε δάκρυ καναχὲς ὀλόμενον
ὀλομένῳ δεσπότᾳ,
πρὸς ἔρυμα τόδε κακῶν κεδνῶν τ' ἀπότροπον ἄγος ἀπεύχετον
κεχυμένων χοᾶν. κλύε δέ μοι σέβας,
5 *κλύ', ὦ δέσποτ', ἐξ ἀμαυρᾶς φρενός.*

*) Wir haben in dem Schema die Grundform angesetzt und die Auf-
ngen darüber bemerkt.

ὀτοτοτοτοτοτοτοτοῖ, ἰὼ, τίς δορυσθενὴς ἀνὴρ
ἀναλυτὴρ δόμων Σκυθικά τ' ἐν χεροῖν παλίντονα
ἐν ἔργῳ βέλη 'πιπάλλων Ἄρης
σχέδιά τ' αὐτόκωπα νωμῶν ξίφη.

⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏒
⏑́⏑ ⏑ — -- ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ -- ⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ — ⏑ ⏒
5 ⏑ –́ — ⏑ — ⏑ –́ — ⏑ ⏑
⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — –́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ — ⏑ — ⏑ –́ ⏑ ⏓
⏑ –́ — ⏑ — ⏑ –́ -- ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ — ⏑ — ⏑ –́ — ⏑ --

v. 1 ein Dochmius mit folgendem Päon, v. 3 iambische meter, v. 6 desgleichen, aber synkopirt, v. 7 folgt auf zwei mien wie oft ein Diiambus. Das Lied hätte von Hermann antistrophisch aufgefasst werden sollen. Das zweite doch Lied in den Choephoren, das kunstvoll gebaute fünfte der gödie, ein *ἱερὸς ὀλολυγμὸς* nach der Ermordung des Aegist der Klytaimnestra (v. 935—971), enthält ausser den Doc die auch hier sehr stark vorwalten, nur einige iambische podien in verschiedenen Formen des iambischen Tropos un unserer Restitution einen iambischen Trimeter. S. über da verderbte Lied: de Choeph. cantico quinto commentatio. Bre Index lect. Sommer 1862 und den Text A. Kirchhoffs, w die Ephymnien richtig hergestellt hat. — Die Eumenide halten vier dochmische Lieder, sämmtlich dochmisch-iam über welche gehandelt ist in: de Eumenidum antichoriis mentatio. Breslauer Ind. lect. Sommer 1860. Das erste welches wir eine kommatische Proparodos in strophischer nennen können, v. 143—177 enthält drei Syzygieen, von die beiden ersten wahrscheinlich von Halbchören, die letzt Gesammtchore vorgetragen wurde. Die beigemischten I sind hauptsächlich iambische Trimeter, vier nicht synk drei synkopirte in verschiedener Form, eine aufgelöste iam Tripodie 158 *ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν* = 165 *περὶ πόδα κάρα* und ein Diiambus nach einem Dochmius:

στρ. α'. Α. ἰοὺ ἰοὺ πόπαξ, ἐπάθομεν, φίλαι, . . .
Β. ἦ πολλὰ δὴ παθοῦσα καὶ μάτην ἐγὼ . . .
Α. ἐπάθομεν πάθος δυσαχές, ὢ πόποι, ἄφερτον κακόν
ἐξ ἀρκύων πέπτωκεν οἴχεται θ' ὁ θήρ.
Β. ὕπνῳ κρατηθεῖσ' ἄγραν ὤλεσα.

ἀντ. α'. *A.* ἰὼ παῖ Διός, ἐπίκλοπος πέλει . . .
B. τὸν μητραλοίαν δὴ 'ξέκλεψας ὢν θεός.
A. τὸν ἱκέταν σέβων, ἄθεον ἄνδρα καὶ τοκεῦσιν πικρόν,
νέος δὲ γραίας δαίμονας καθιππάσω.
B. τί τῶνδ' ἐρεῖ τις δικαίως ἔχειν;
στρ. β'. *A.* ἐμοὶ δ' ὄνειδος ἐξ ὀνειράτων μολὸν
ἔτυψεν δίκαν διφρηλάτου
μεσολαβεῖ κέντρῳ
ὑπὸ φρένας, ὑπὸ λοβόν.
B. πάρεστι μαστίκτορος δαίου δαμίου
βαρύ τι περίβαρυ κρύος ἔχειν.
ἀντ. β'. *A.* τοιαῦτα δρῶσιν οἱ νεώτεροι θεοὶ
κρατοῦντες τὸ πᾶν δίκας πλέον
φονολιβῆ θρόνον
περὶ πόδα, περὶ κάρα.
B. πάρεστι γᾶς ὀμφαλὸν προσδρακεῖν αἱμάτων
βλοσυρὸν ἀρόμενον ἄγος ἔχειν.
τρ. γ'. *X.* ὅλος. ἐφεστίῳ δὲ μάντις ὢν μιάσματι
μυχὸν ἔχρανας αὐτόσσυτος, αὐτόκλητος,
παρὰ νόμον θεῶν βρότεα μὲν τίων,
παλαιγενεῖς δὲ Μοίρας φθίσας.
ντ. γ'. καίτοι γε λυπρὸς κεῖνον οὐκ ἐκλύσεται,
ὑπό τε γᾶν φυγὼν οὔποτ' ἐλευθεροῦται.
ποτιτρόπαιος ὢν ἕτερον ἐν κάρᾳ
μιάστορ' ἐκ νέου πάσεται.

drei anderen Lieder sind astrophisch, aber gleichfalls in michoria (oder Antichoria) einzutheilen. Das zweite v. 255— 5 enthält als iambische Elemente ebenfalls vorwiegend meter, ausserdem zwei nicht synkopirte iambische und zwei kopirte trochäische Tetrapodieen: — ∪ ⌞ — — nach einem chmius und — ∪ — — ∪ — einem Dochmius vorausgehend, dritte v. 778—793, das vierte v. 808—822 s. a. a. O. S. 11, und 4. — Die beiden dochmisch-iambischen Stellen des Prometheus sind schon oben erwähnt.

3. Eigenthümlich ist dem Aeschylus die Verbindung der chmien mit Logaöden geblieben, die bei Sophokles nur nahmsweise erscheint, besonders mit dem Pherekrateus als usel, doch nie in grösserer Zahl und nie in der ganz beigen Mischung wie bei Euripides. Es mag diese Eigenthümkeit des Aeschylus wohl darin ihren Grund haben, dass auch Logaöden bei ihm zum Ausdrucke der Bangigkeit und des müthigen Schmerzes, wenn auch nicht in gleicher Erregtheit die Dochmien, dienen. Schon oben unter 1. ist auf die Betung des Pherekrateus als Clausel in Hiket. v. 392—396

aufmerksam gemacht worden. Hierher gehören ferner die Zwisch strophen in den Septem, denen eine dochmisch-iambische Syzy v. 417—425 = 452—455 (drei dochmische Dimeter, iambis Tetrapodie und trochäische Tripodie mit Auflösung der ers Arsis) vorausgeht, nämlich Syzygie β' 481—485 = 521—5 welche mit einer logaödischen Reihe beginnt und endigt; zwisch ihnen stehen zwei dochmische Dimeter und eine daktylische T podie. Die Schreibung der ersten logaödischen Reihe ist ni ganz sicher, nach Weils eleganter Conjectur *ἐπεύχομαι δὴ τα μέν σε τυχεῖν* eine logaödische Reihe *πρὸς δυοῖν* mit Synk und Anakrusis, wie die Schlussreihe *Ζεὺς νεμέτωρ ἐπίδοι κοτ νων*. Die übrigen drei Syzygieen v. 563—567 = 625—6 686—688 = 692—694, 698—701 = 705—708 haben das meinsame, dass sie alle drei am Schlusse einen Pherekrateus, Uebrigen fast nur Dochmien haben. Weil hätte diese typis Eigenthümlichkeit nicht durch seine Abtheilung v. 667 stö dürfen. — In den Hiketides enthält die erste Syzygie v. 347 353 = 359—364 drei dochmische Dimeter und zum Schlu drei Pherekrateen:

ἠλιβάτοις, ἵν' ἀλκᾷ πίσυνος μέμυκεν
φράζουσα βοτῆρι μόχθους.

Der Vers *ἴδε με τὰν ἱκέτιν φυγάδα περίδρομος* ist zu mes ⏑⏑ ⏑⏑ . | ⏑ ⏑⏑ ⏑ – –, nicht im zweiten Theile als Do mius. In der zweiten Syzygie v. 370—375 = 381—386 ist letzte Vers *πᾶν ἐπικραίνεις· ἄγος φυλάσσου* so aufzufas ⏑⏑ | – – ⏑ ⏑ – – . Die dritte Syzygie enthält reine Do mien, von denen schon oben gesprochen. — Aeschylus hat die Logaöden in den dochmischen Strophen ähnlich gebrau wie in den iambischen.

4. Sicher päonisch-dochmisch ist die zweite Syzygie kleinen Melos in den Hiketides v. 418—437:

στρ. *μή τι τλῇς τὰν ἱκέτιν εἰσιδεῖν*
ἀπὸ βρετέων βίᾳ δίκας ἀγομέναν
ἱππηδὸν ἀμπύκων
πολυμίτων πέπλων τ' ἐπιλαβὰς ἐμῶν.

ἀντ. *ἴσθι γάρ, παισὶ τάδε καὶ δόμοις,*
ὁππότερ' ἂν κτίσῃς, μένει Ἄρει 'κτίνειν
ὁμοίαν θέμιν.
τάδε φράσαι δίκαια Διόθεν κράτη.

Der erste Vers ist nicht als eine synkopirte trochäische H podie, sondern als päonischer Trimeter zu messen, wie die in

Antistrophe wiederkehrende Auflösung der zweiten Länge in dem zweiten Päon zeigt, welche in den trochäischen Strophen des tragischen Tropos unzulässig ist. Die übrigen Reihen sind in der Antistrophe Dochmien, v. 3 der Strophe ist eine iambische Tripodie, doch scheint die dochmische Form der Antistrophe angemessener. Die vorausgehende kleine Syzygie enthält die gleichen Auflösungen *στρ. τὰν φυγάδα μὴ προδῷς, τὰν ἔκαθεν ἐκβολαῖς, — ἀντ. πᾶν κράτος ἔχων χθονός. γνῶθι δ' ὕβριν ἀνέρων.* Das ganze Lied ist also einfach als päonisch zu bezeichnen, das einzige dieser Art bei Aeschylus, eine Reminiscenz an den archaischen Päonenstil der chorischen Lyrik. Die erste Syzygie besteht bloss aus Päonen — ᴗ ᴗᴗ, in der zweiten sind Päone mit Dochmien verbunden. In wieweit sonst die unter die Dochmien gemischten Cretici anderer Lieder als Päone zu messen sind, lässt sich nicht immer mit Sicherheit entscheiden.

Sophokles ist im Ganzen den Aeschyleischen Compositionsweisen der Dochmien treu geblieben. Reine oder wenig gemischte Dochmien finden sich nur selten und zwar nur im Aias und besonders in der Antigone; Regel ist die Verbindung mit Iamben, die im Unterschied von Aeschylus häufig an Zahl gleich sind oder vorwalten; dochmisch-päonische Parthieen stehen meist nicht sicher, da sich öfters auch bei Sophokles nicht unterscheiden lässt, ob die Cretici päonisch oder als synkopirt-trochäische Dipodieen zu messen sind. Dochmisch-logaödische Strophen hat Sophokles ausser einer einzigen nicht. Ueberhaupt werden Logaöden nur ganz vereinzelt und, wie es scheint, ohne bestimmtes Princip zugelassen; Daktylen finden sich gar nicht, ausser wo sie völlig selbständige Gruppen bilden. In der Anwendung der Auflösung und der irrationalen Thesen hat Sophokles ein weises Maass beobachtet. Niemand wird verkennen, dass Auflösungen wie im Oed. R. v. 1313—1315 = 1321—1324, wo Oedipus, der sich selbst geblendet hat, aus dem Palast getreten ist und sein Schicksal beklagt, in der Stimmung ihren Grund haben.

Bemerkenswerth ist, dass die Trachinierinnen durchaus keine Dochmien haben; in dem astrophischen Kommos v. 871—895 herrschen iambische, logaödische und anapästische Verse, in dem *μέλος ἀπὸ σκηνῆς* v. 971—1043 anapästische und daktylische. Ebenso fehlen in den beiden sehr ausgedehnten Kommoi des Philoktet die Dochmien, die sich nur einzig als Schluss der Strophe des untergeordneten epeisodischen Chorikon vorfinden

v. 391—402. Die Antigone hat unter allen Stücken des Sophokles die meisten reinen Dochmien, wie sie überhaupt die metrische Eigenthümlichkeit des Sophokles in der älteren Zeit am treuesten ausprägt; der Oedipus Tyrannus, welcher in dem Gebrauche des κατὰ δάκτυλον εἶδος und der Daktylo-Epitriten in das Gebiet der älteren chorischen Lyrik hinübergreift und die Electra, welche besonders in der daktylo-trochäischen (iambischen) und den anapästisch-logaödischen Strophen ihre Eigenthümlichkeit hat, nehmen eine mittlere Stellung ein. In dem kommosreichen Oedipus Coloneus haben die beiden ersten Kommoi keine Dochmien, dagegen der dritte und vierte, der fünfte wieder nicht. — Sophokles ist in der Verbindung der Dochmien mit anderen Metren sehr maasshaltig gewesen, Euripides hat diese Grenze überschritten, wie wir sehen werden.

1. Reine oder sehr wenig gemischte Dochmien: Im zweiten Kommos des Aias Syzygie β′ v. 364—367 (Gleditsch C. S. p. 15) drei dochmische Dimeter und zum Schlusse eine iambischer Trimeter. In ungewöhnlich grosser Zahl stehen reine Dochmien in dem Schlusskommos der Antigone Syzygie α′ v. 1261—1269 = 1284—1292 mit zwei Cretici im dritten Verse ὦ κτανόντας τε καὶ · ὦ κακάγγελτά μοι, welche Gleditsch C. S. p. 121 durch Einsetzung von ⟨ἰὼ ἰώ⟩ gleichfalls in einen Dochmius verwandelt hat, ebenso Syzygie γ′ v. 1306—1311 = 1328—1333 und Syzygie δ′ 1317—1325 = 1339—1346.

2. Iambo-Dochmien d. h. mit Iamben verbundene Dochmien überwiegen sehr bedeutend. Das Verhältniss der beiden Bestandtheile ist in den einzelnen Syzygieen ein sehr ungleiches, in manchen walten die Dochmien, in den meisten, namentlich den ausgedehnteren, die Iamben vor. Einen einzigen dochmischen Dimeter enthält Oed. Col. v. 1447—1456, einen Gegensatz bildet Oed. Col. v. 1477—1485.

Im zweiten Kommos des Aias besteht Syzygie α′ v. 349—352 = 356—361 aus zwei dochmischen Dimetern, einem iambischen Tetrameter und zum Schlusse einem Pherekrateus, Syzygie β′ 364—367 = 379—382 aus drei dochmischen Dimetern, an die sich ein iambischer Trimeter anschliesst, Syzygie γ′ v. 394—409 = 413—427 beginnt nur dochmisch und geht dann in eine iambisch-trochäische Strophe mit einer choriambischen Reihe und am Schlusse mit einem Adonius über. Das Melos ἀπὸ σκηνῆς der Elektra v. 1230—1273 (Gleditsch p. 58) ent-

t in dem antistrophischen Theil ausser den Dochmien haupt-
hlich iambische Trimeter, die auch anderwärts vorwalten, in
1242 *περισσὸν ἄχθος ἔνδον* einen iambischen Dimeter und
dem folgenden Verse zwei Bakchien *γυναικῶν ὂν ἀεί*, die zu-
nmen zu einem Vers zu verbinden sind. Die Verse 1246—
2 = 1267—1270 möchten wir nicht als päonisch fassen, da
auch anders gelesen werden können:

ἀνέφελον ἐνέβαλες οὔποτε καταλύσιμον
οὐδέποτε λησόμενον ἁμέτερον
οἷον ἔφυ κακόν.

◡ ⏑́⏑ ⏑⏑ ◡ ⏑⏑ ⏓ ⏑́⏑ ⏑⏑ ◡ ⏑⏑
— ⏑́⏑ ◡ — ◡ ⏑́⏑ — ◡ ⏑⏑ Diiambus und Dochmius.
— ⏑́⏑ — ◡ —

s dritte Stasimon v. 1384—1397, welches nur aus einer
igen Syzygie besteht, beginnt mit einem synkopirten tro-
ischen (päonischen) Dimeter, auf welchen zwei Dochmien
gen, sodann ein iambischer Trimeter und drei Dochmien, zum
llusse ein iambischer Dimeter und Trimeter. Der Oedipus
rannus hat formell und inhaltlich die effectvollsten und
nzendsten dochmischen Compositionen des Sophokles. Im
ten Kommos (Gleditsch p. 78) eine Syzygie v. 650—667 =
)—696. Die Iamben des tragischen Tropos und die Doch-
n folgen sich hier meist gruppenweise, zwischen Strophe und
tistrophe stehen neun Trimeter, ebenso wie nach der Anti-
ophe, aber es findet keine Responsion im Personenwechsel
tt, sodass wir sie ausserhalb der strophischen Responsion zu
rachten haben:

τρ. *ΧΟ.* *πιθοῦ θελήσας φρονή|σας τ', ἄναξ, λίσσομαι.*
ΟΙ. *τί σοι θέλεις δῆτ' εἰκάθω;*
ΧΟ. *τὸν οὔτε πρὶν νήπιον νῦν τ' ἐν ὅρ|κῳ μέγαν καταίδεσαι.*
ΟΙ. *οἶσθ' οὖν ἃ χρῄζεις; ΧΟ. οἶδα. ΟΙ. φράζε δὴ τί φῄς.*
ΧΟ. *τὸν ἐναγῆ φίλον | μήποτ' ἐν αἰτίᾳ | σὺν ἀφανεῖ λόγῳ | σ' ἄτιμον βαλεῖν.*
ΟΙ. *εὖ νυν ἐπίστω, ταῦθ' ὅταν ζητῇς, ἐμοὶ*
ζητῶν ὄλεθρον ἢ φυγὴν ἐκ τῆσδε γῆς.
ΧΟ. *οὐ τὸν πάντων θεῶν θεὸν πρόμον*
Ἅλιον· ἐπεὶ ἄθεος | ἄφιλος ὅ τι πύματον | ὀλοίμαν, φρόνη|σιν εἰ τάνδ' ἔχω.
ἀλλά μοι δυσμόρῳ γᾶ φθινὰς
τρύχει ψυχάν, τάδ' εἰ κακοῖς κακὰ
προσάψει τοῖς πάλαι τὰ πρὸς σφῷν.

◡ ⏑́ ◡ — — ◡ — ⏑́ ◡ — — ◡ —
◡ ⏑́ ◡ — ◡ ◡ —

⏑ —́ ⏑ — — ⏑ — — ⏑ — —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑̄ —́ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑ — ⏑ . . — ⏑́⏑ — ⏑ . . ⏑ ⏑́⏑ — ⏑ — ⏑ —́ ⏑
⏑̄ —́ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ —́ ⏑̄ — ⏑ —
⏑̄ —́ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — ⏑̄ — ⏑ —
— —́ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ ⏑⏑ ⏑ —́ — ⏑ — ⏑ —́ — ⏑
—́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
— —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ ⏑ — ⏑ — —

Das Handschriftliche *καὶ* in v. 666 ist auszuwerfen, wodurch der in der Antistrophe gut erhaltene Vers hergestellt wird ⏑ —́ — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏑. Bergk schreibt in der Antistrophe richtig *πόνοισιν*, was er in den Text gesetzt hat. Der Schluss differirt in Strophe und Antistrophe um eine Silbe. Im zweiten Kommos (Gleditsch p. 89) zwei Syzygieen α′ 1313 — 1320 = 1321 — 1328, β′ 1329 — 1348 = 1349 — 1368:

στρ. α′. ΟΙ. ἰὼ σκότου
νέφος ἐμὸν ἀπότροπον, ἐπιπλόμενον ἄφατον,
ἀδάματόν τε καὶ δυσούριστον ὄν.
οἴμοι,
οἴμοι μάλ᾽ αὖθις· οἷον εἰσέδυ μ᾽ ἅμα
κέντρων τε τῶνδ᾽ οἴστρημα καὶ μνήμη κακῶν.
ΧΟ. καὶ θαῦμά γ᾽ οὐδὲν ἐν τοσοῖσδε πήμασιν
διπλᾶ σε πενθεῖν καὶ διπλᾶ φορεῖν κακά.

ἀντ. α′. ΟΙ. ἰὼ φίλος,
σὺ μὲν ἐμὸς ἐπίπολος ἔτι μόνιμος· ἔτι γὰρ
ὑπομένεις με τὸν τυφλὸν κηδεύων.
φεῦ φεῦ.
οὐ γάρ με λήθεις, ἀλλὰ γιγνώσκω σαφῶς,
καίπερ σκοτεινός, τήν γε σὴν αὐδὴν ὅμως.
ΧΟ. ὦ δεινὰ δράσας, πῶς ἔτλης τοιαῦτα σὰς
ὄψεις μαρᾶναι; τίς σ᾽ ἐπῆρε δαιμόνων;

στρ. β′. ΟΙ. Ἀπόλλων τάδ᾽ ἦν, Ἀπόλλων, φίλοι,
ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ᾽ ἐμὰ πάθεα.
ἔπαισε δ᾽ αὐτόχειρ νιν οὔτις, ἀλλ᾽ ἐγὼ τλάμων.
τί γὰρ ἔδει μ᾽ ὁρᾶν,
ὅτῳ γ᾽ ὁρῶντι μηδὲν ἦν ἰδεῖν γλυκύ;
ΧΟ. ἦν ταῦθ᾽ ὅπωσπερ καὶ σὺ φῄς.
ΟΙ. τί δῆτ᾽ ἐμοὶ βλεπτὸν ἢ στερκτὸν ἢ προσήγορον
ἔτ᾽ ἔστ᾽ ἀκούειν ἁδονᾷ, φίλοι;
ἀπάγετ᾽ ἐκτόπιον ὅτι τάχιστά με,
ἀπάγετ᾽, ὦ φίλοι, τὸν ὄλεθρον μέγαν,
τὸν καταρατότατον, ἔτι δὲ καὶ θεοῖς
ἐχθρότατον βροτῶν.

XO. δείλαιε τοῦ νοῦ τῆς τε συμφορᾶς ἴσον,
ὥς σ' ἠθέλησα μηδαμὰ γνῶναί ποτ' ἄν.
ἀντ. β'. OI. ὄλοιθ' ὅστις ἦν, ὃς ἀγρίας πέδας
νομάδ' ἐπιποδίας ἔλαβέ μ' ἀπό τε φόνου
ἔρυτο κἀνέσωσεν οὐδὲν ἐς χάριν πράσσων.
τότε γὰρ ἂν θανὼν
οὐκ ἦ φίλοισιν οὐδ' ἐμοὶ τοσόνδ' ἄχος.
XO. θέλοντι κἀμοὶ τοῦτ' ἂν ἦν.
OI. οὔκουν πατρός γ' ἂν φονεὺς ἦλθον, οὐδὲ νυμφίος
βροτοῖς ἐκλήθην ὧν ἔφυν ἄπο.
νῦν δ' ἄθεος μέν εἰμ', ἀνοσίων δὲ παῖς,
ὁμολεχὴς δ' ἀφ' ὧν αὐτὸς ἔφυν τάλας.
εἰ δέ τι πρεσβύτερον ἔτι κακοῦ κακόν,
τοῦτ' ἔλαχ' Οἰδίπους.
XO. οὐκ οἶδ', ὅπως σε φῶ βεβουλεῦσθαι καλῶς·
κρείσσων γὰρ ἦσθα μηκέτ' ὢν ἢ ζῶν τυφλός.

v. 1331 ist *τλάμων* und 1351 *πράσσων* von Nauck aus metrischen Gründen für interpolirt gehalten, von Wecklein von dem vorausgehenden Verse getrennt worden, aber der Vers ist ein iambischer Tetrameter mit doppelter Synkope am Schlusse. — In der Antigone, welche meist reine Dochmien hat, findet sich nur im Schlusskommos eine iambisch-dochmische Parthie, welche von Gleditsch als Strophenpaar *ββ'* gefasst worden ist v. 1271 — 1276 = 1294 — 1300. Hier alterniren in sonst nicht vorkommender Weise iambische Trimeter und Dochmien, nur dass an vorletzter Stelle anstatt eines Trimeters ein Dochmius und eine iambische Tripodie steht. — Im Philoktet enthält das aus einer einzigen Syzygie bestehende epeisodische Chorikon, dessen beide Strophen durch einen langen Dialog (v. 1403—1506) getrennt sind, zunächst einen in der zweiten Reihe synkopirten iambischen Tetrameter und einen Trimeter mit *ἄλογοι*, sodann einen dochmischen Dimeter gleichfalls mit *ἄλογοι*, welche Gleditsch p. 162 in einen synkopirten iambischen Dimeter und einen Pherekrateus zerlegt, einen bakchiischen Dimeter, zum Schlusse zwei dochmische Dimeter und einen dochmischen Trimeter. Im Oedipus Coloneus gehören hierher aus dem dritten Kommos die beiden durch Trimeter geschiedenen Strophen v. 833 — 843 = 876 — 886, in denen bei der grossen Erregtheit der Stimmung viermal ein Vers zwischen zwei Personen getheilt ist. Voraus geht eine iambische Dipodie, es folgen fünf Dochmien zu einem Trimeter und Dimeter verbunden, darauf vier iambische Trimeter, zum Schlusse ein System von wieder fünf Dochmien. Im zweiten

Kommos enthält Syzygie *α′* v. 1447—1456 = 1463—1470 (Gleditsch p. 206) nur an vorletzter Stelle einen einzigen dochmischen Dimeter, im Uebrigen iambische Reihen des tragischen Tropos, am Schlusse steht ein akatalektischer Pherekrateus mit ἄλογος: *ἔκτυπεν αἰθήρ. ὦ Ζεῦ. — ὦ μέγας αἰθήρ, ὦ Ζεῦ*, der jedoch auch ◡ ◡◡ — ◡ ‿ — gelesen werden kann. In der Syzygie *β′* v. 1477—1485 = 1491—1497 walten die Dochmien stark vor, von Iamben ist im ersten Verse ein Dimeter, im drittletzten ein Tetrameter gebrausht. Den Schluss bildet auch hier ein Pherekrateus: *Ζεῦ ἄνα, σοὶ φωνῶ.*

3. Ganz isolirt steht eine dochmisch-logaödische Strophe in dem dritten Kommos des Aias Syzygie *α′* v. 879—890 = 925—936, in welcher der antistrophische Vers 932 *οὐλίῳ σὺν πάθει* mit dem strophischen (synkop. Glyk.) *ἀπύοι· σχέτλια γὰρ* nicht übereinstimmt und v. 935 lückenhaft ist: ‿ ◡◡ — *ὅπλων ἔκειτ' ἀγὼν πέρι*, sonst aber Uebereinstimmung stattfindet. Besonders frappant ist die freie Mischung der Dochmien und Logaöden, durch welche man unwillkührlich an Euripides erinnert wird. Es beweist die intimste Kenntniss der metrischen Analogie im Sophokles, dass Gleditsch p. 24 es versuchte, die Syzygie zu einer dochmischen zu machen, aber seine Conjecturen weichen nach seinem eigenen Geständnissen sehr weit von der Ueberlieferung ab. Da die Strophe metrisch und inhaltlich nichts gegen sich hat (auf die Bestimmung der Eurhythmie leisten wir Verzicht), so werden wir die Ueberlieferung bestehen lassen müssen und machen nur in der Abtheilung der Verse eine kleine Aenderung:

v. 884 *Βοσπορίων ποταμῶν τὸν ὠμόθυμον, εἴ ποθι*
(logaödische Pentapodie *πρὸς δυοῖν* und Creticus),
πλαζόμενον λεύσσων (Dochmius mit *ἄλογος*).

Gegenüber Sophokles ist vor Allem hervorzuheben, dass Euripides wie sonst so auch in den dochmischen Parthieen die Metren stark gemischt hat. Wir finden bei ihm eine Klasse, die bei Sophokles gar nicht vertreten ist, die iambo-daktylischen Dochmien mit Zulassung einzelner Logaöden. Diese Klasse kommt bei Euripides häufiger wie jede andere vor, besonders im Hippolyt, Hercules furens, Orestes und in den Phönissen. Schon hierdurch lässt sich eine dochmische Parthie des Euripides von einer solchen des Sophokles oft leicht unterscheiden. Sehr nahe dieser Klasse steht eine logaödisch-dochmische, in der jedoch

immer auch Iamben (Trochäen) oder Anapäste (Daktylen) eingemischt sind. Auch diese findet sich mit einer einzigen, sehr frappanten Ausnahme bei Sophokles nicht, der nur sehr selten einzelne logaödische Reihen zulässt. Reine Dochmien sind bei Euripides nirgends vorhanden, immer sind einige diplasische Reihen hinzugefügt. Nächst den iambo-daktylischen Dochmien sind am meisten gebraucht die iambischen Dochmien, die sich von den Sophokleischen meist dadurch unterscheiden, dass die Reihen mehr untereinander gemischt sind als bei Sophokles, der es mit geringen Ausnahmen liebt, gruppenweise zu componiren. Endlich ist Euripides in der Häufigkeit des Gebrauches der aufgelösten und irrationalen Formen ohne Rücksicht auf das Ethos viel weiter gegangen als Sophokles. Wir haben selbstverständlich hier immer nur ganze dochmische Parthieen (Syzygieen und ἀπολελυμένα) im Auge. Mit der Annahme vereinzelter Dochmien in allen möglichen Strophengattungen und Stilarten ist nirgends ein so arger Missbrauch getrieben worden als bei Euripides und fast würde sich eine Blumenlese dieser unglaublich verkehrten Auffassungen verlohnen; namentlich waren die Dochmien mit besonderer Vorliebe die Panakeia für die Auffassung von stark aufgelösten Reihen und sollten mit allen möglichen anderen Metren eine Verbindung zu einem Verse eingehen können. Es war dies die Folge des mangelnden Gesichtspunktes von der Einheit der Strophe, die man aus allen möglichen und unmöglichen Füssen zusammengewürfelt werden liess, ohne zu bedenken, dass hierdurch alle Grundlagen metrischer Kunst zerstört wurden. — Im Gebrauche der Dochmien finden unter den Euripideischen Stücken bemerkenswerthe Unterschiede statt, die jedoch nicht in den Entwickelungsstadien des Dichters begründet zu sein scheinen. Dass Alkestis und Kyklops keine Dochmien haben, ist leicht verständlich, sie hätten dann in der Alkestis am Anfang stehen müssen. Der jedenfalls nicht von Euripides herstammende, aber auch in der metrischen Composition dem Euripides nicht nachgeahmte Rhesos hat nur zwei kleine Parthieen, die eine ganz thematisch-indifferent v. 131—136, die andere durch Bakchien besonders bemerkenswerth. Keine Dochmien haben die Hiketides, wohl der Chor aus den Müttern der erschlagenen Helden besteht, dagegen von Logaöden abgesehen um so mehr Iamben des tragischen Tropos und einige ionische Strophen (die wenigen vereinzelten dochmischen Reihen beruhen auf falscher Auffassung);

keine Dochmien hat ferner die Iphigenia Aulidensis, die in d
Metren ungemein einfach d. h. reich an Logaöden ist, ausserde
aber fast nur Iamben und Trochäen des tragischen Tropos ha
In der Medea, Andromache, den Heraclidä, in den Troades un
der Helena finden wir nur je eine dochmische Parthie, bez. ei
Melos; am meisten machen sich die Dochmien geltend im Hippoly
der Hecuba, dem Hercules furens, Orestes und in den Phöniss
besonders in den langathmigen *ἀπολελυμένα*, wo der Wechs
der Metren und Tonarten am weitesten getrieben wurde. Hi
sind sie von Euripides, dem *τραγικώτατος* unter den Tragiker
mit Vorliebe und in ausserordentlich wirkungsvoller Weise, wen
auch im Wechsel der verschiedenen Metren ohne ethische Fei
heit, angewandt werden. — Wir haben nach dem Obigen folgen
Compositionsweisen zu unterscheiden:

1. Reine, d. h. sehr wenig gemischte Dochmien n
in vier Tragödien kleinere Parthieen. Als alloiometrische Reih
werden vereinzelt iambische Trimeter, Diiamben, einmal ein Cr
ticus und zwei trochäische Tripodieen gebraucht.

Medea Kommos des Chores und der Kinder v. 1251—12
= 1261—1270:

στρ. *ἰὼ Γᾶ τε καὶ παμφαὴς*
ἀκτὶς Ἁλίου, κατίδετ' ἴδετε τὰν
οὐλομέναν γυναῖκα, πρὶν φοινίαν
τέκνοις προσβαλεῖν χέρ' αὐτοκτόνον·
τᾶς σᾶς γὰρ ἀπὸ χρυσέας γονᾶς
ἔβλαστεν, θεοῦ δ' αἵματι πίτνειν
φόβος ὑπ' ἀνέρων.
ἀλλά νιν, ὦ φάος διογενές, κάτειρ-
γε κατάπαυσον, ἔξελ' οἴκων φόνον
τάλαινάν τ' Ἐρινὺν ὑπ' ἀλαστόρων.

Mit Früheren haben wir *τᾶς* vor *σᾶς* eingeschoben und *αἰ*
in *αἵματι* geändert, ausserdem ist in dem vorletzten Verse *φόν*
für *φοινίαν* zu schreiben. v. 1251 besteht aus einem Dochm
und Creticus, v. 1255 und 1256 aus einem Dochmius und Diia
bus, alles Uebrige sind Dochmien, die letzten sechs zu ein
System verbunden. — Hecuba v. 1024—1034 zerfällt in z
Theile, von denen jeder mit einem iambischen Trimeter begi
der nicht geändert werden darf; darauf folgen nur Dochmi
Wahrscheinlich ist *ὀλέθριον* einmal zu streichen, wodurch
Dochmius entsteht; wenn nicht, ist eine in den beiden ers
Arsen aufgelöste iambische Tetrapodie anzunehmen, die den ers

abschliesst. — Orestes v. 140—151 = 152—165 be-
mit einem Vers von zwei katalektisch-trochäischen Tripo-
dann folgen Dochmien, die in ein System mit zahlreichen,
· Situation wohl gerechtfertigten Auflösungen auslaufen.
ἀᾶ σύριγγος ὅπως πνοὰ — ὀλεῖς, εἰ βλέφαρα κινήσεις
messen ⏑ ⏑́ — ⏑ ⏑⏑ ⏑́ ⏑ —. In demselben Stücke erstes
on v. 316—331 = 332—347: die Syzygie beginnt mit
synkopirten trochäischen Verse ⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑ — ⏑ —
hliesst mit einem iambischen. — Hippol. in der Wechsel-
es Chores mit Phädra 571—574 = 591—593 und 577—
585—588, sowie in der Wechselrede des Chores mit
ıs v. 865—870: die Stelle beginnt mit Diiambus und Doch-
dann folgen vier dochmische Verse (drei Dimeter und ein
ter), worauf wieder iambische Trimeten eintreten.

Iambo-Dochmien finden sich abgesehen von Alkestis
yklops, die für die Dochmien überhaupt nicht in Betracht
en, nicht in den Hiketides, der Andromache, den Troades,
lena und der Iphigenia Aulidensis, in allen übrigen Stücken
nur einmal. Daktylische und logaödische Reihen werden
s verschwindend seltene Ausnahmen zugelassen.

Iedea Kommos des Chores und der Kinder v. 1272—1281
82—1292 in der Strophe lückenhaft:

ΑΙΔΕΣ. *οἴμοι, τί δράσω; ποῖ φύγω μητρὸς χέρας;*

τρ. ΧΟ. *ἀκούεις βοὰν ἀκούεις τέκνων;*
ἰὼ τλᾶμον, ὦ κακοτυχὲς γύναι.
. . . .
. . . .
παρέλθω δόμους; ἀρῆξαι φόνον
δοκεῖ μοι τέκνοις.

ΑΙΔΕΣ. *ναί, πρὸς θεῶν, ἀρήξατ᾽· ἐν δέοντι γάρ·*
ὡς ἐγγὺς ἤδη γ᾽ ἐσμὲν ἀρκύων ξίφους.

ΧΟ. *τάλαιν᾽, ως ἄρ᾽ ἦσθα πέτρος ἢ σίδα-*
ρος, ἅτις τέκνων ὃν ἔτεκες
ἄροτον αὐτόχειρι μοίρᾳ κτενεῖς.

ἀντ. *μίαν δὴ κλύω μίαν τῶν πάρος*
γυναῖκ᾽ ἐν φίλοις χέρα βαλεῖν τέκνοις,
Ἰνὼ μανεῖσαν ἐκ θεῶν, ὅθ᾽ ἡ Διὸς
δάμαρ νιν ἐξέπεμψε δωμάτων ἄλῃ.
πίτνει δ᾽ ἁ τάλαιν᾽ ἐς ἅλμαν φόνῳ
τέκνων δυσσεβεῖ,
ἀκτῆς ὑπερτείνασα ποντίας πόδα,
δυοῖν τε παίδοιν συνθανοῦσ᾽ ἀπόλλυται.

τί δῆτ' οὖν γένοιτ' ἂν ἔτι δεινόν; ὦ
γυναικῶν λέχος πολύπονον,
ὅσα βροτοῖς ἔρεξας ἤδη κακά.

Dochmien wechseln mit iambischen Trimetern, einmal ist am Schlusse eines Dochmius ein aufgelöster Creticus gebraucht (ὃν ἔτεκες — πολύπονον. — Heraclid. Kommos des Chores und Iolaos v. 73—89 = 93—110 meist in iambischen Trimetern mit einzelnen Dochmien, wahrscheinlich astrophisch. — Hippol. Wechselgesang des Chores v. 362—371 = 669—679, eigenthümlich ist der erste Vers, welcher aus zwei Päonen und ⏑́ ⏑ — ⏑ . . — ⏑ . besteht. — Hecuba: Terzett der Hecuba mit Dienerinnen und Chor v. 684—720. Die beiden letzteren bedienen sich iambischer Trimeter, Hecuba singt meist in Dochmien, die mit Trimetern wechseln, im Anfange des Gesanges zwei iambische Dimeter, einmal nach einem Dochmius eine iambische Tripodie. — Herc. fur. Wechselgesang des Chores v. 735—748 = 750—761. Keinen Dochmius enthalten v. 737 ἰὼ δίκα καὶ θεῶν παλίρρους πότμος ⏑ ' ⏑ — ⏑ . ⏑ — ' ⏑ . und v. 742 χαρμοναὶ δακρύων ἔδοσαν ἐκβολάς ' ⏑ . . ⏑ . . ' ⏑ . . ⏑ . . — Iphig. Taur. Duett zwischen Orestes und Iphigenia v. 827—868: Dochmien und Iamben sind stark gemischt. Zu bemerken ist die anapästische Reihe v. 848, die als besonderer Vers aufzufassen ist ὅτι μοι συνομαίμονα. — Ion zweites Stasimon v. 676—694 = 695—713 enthält eine logaödische Reihe v. 686 θέσφατα, μή τιν' ἔχῃ δόλον; astrophisch ist v. 763—799 viermal unterbrochen von je vier iambischen Trimetern. Wechselrede zwischen Kreusa, Pädagog und Chor ohne Eigenthümlichkeit. — Phoen. v. 291—300 astrophisch vom Chore gesungen; zu bemerken sind die zwei katalektischen iambischen Trimeter ἄναξ, τὸν οἴκοθεν νόμον σέβουσα und κλύεις, ἰὼ (so für ὦ) τεκοῦσα τόνδε, μᾶτερ; sowie der synkopirte iambische Vers ⏑ ' ⏑ — ⏑́ ⏑ — — ⏑ — ⏑̄, wo keine Bakchien herzustellen sind. — Iphig. Aulid. Epode des vierten Stasimon v. 1017—1023 durch Nauck richtig constituirt. — Bacch. gleichfalls Epode des vierten Stasimon v. 1017—1023 und in der Exodos v. 1032—1042. Rhesos v. 131—136 = 195—200 eine Syzygie des Chores durch Dialog getrennt gegen die Euripideische Gewohnheit sowie Epiparodos v. 692—709 = 710—727 bemerkenswerth wegen der nirgends sonst so oft vorkommenden Bakchien und des vereinzelten Choriambus gleichfalls gegen den Euripideischen Gebrauch.

3. Iambisch-anapästische (trochäisch-daktylische))ochmien mit Zulassung einzelner Logaöden. Sie finden sich m häufigsten im Hercules furens, Orestes und in den Phönissen nd zwar in mehreren Parthieen, je einmal in der Andromache, em Hippolyt, der Iphigenia Taurica, dem Orestes, Ion und den 3akchä. Es scheint, dass Euripides diese Mischform in den lteren Stücken theils nicht, theils sparsamer als in den späteren ngewandt hat, dass dann wieder in den letzten, die gegenüber len vorausgehenden überhaupt eine eigenartige Stellung einiehmen, die Vorliebe abnimmt, bez. der Gebrauch ganz aufhört, vie die Iphigenia Aulidensis und die Bakchä beweisen.

Androm. Duett zwischen der Amme und Hermione v. 841 -865, von denen die erstere die Hermione mit iambischen Trimetern unterbricht. Zu den zahlreichen Dochmien und Iamben gesellen sich im Anfang eine daktylische Reihe mit einsilbiger Anakrusis, gegen Ende zwei anapästische. — Hippolyt v. 1370—1378, Kommos des Hippolyt, vorausgehen anapästische Systeme, welche in eine Mischung von Iambo-Dochmien, Anapästen und zwei Logaöden übergehen. Unter den achtzehn Versen finden sich nur drei sicher stehende Dochmien. — Herc. fur. v. 1017—1041 kritisch theilweise unsicher, jedoch ist klar, dass die Iamben und Daktylen die Dochmien überwiegen; v. 1042—1085 ist in der ersten Hälfte iambo-dochmisch mit Ausnahme einer logaödischen Reihe, gegen das Ende hin werden die daktylischen Reihen immer häufiger; v. 1178—1213 überwiegen Iamben und Daktylen, bez. Anapäste. Diese Parthieen dürfen zu den gelungensten ihrer Art gezählt werden. — Iphig. Taur. Fortsetzung des Kommos durch Gesang der Iphigenia v. 869—899 nit einer anapästisch-logaödischen Reihe, sonst ohne Eigenhümlichkeit. — Ion v. 714—724 Epode des zweiten Stasimon. 'wischen vier dochmischen Dimetern und zwei dochmischen 'rimetern finden sich zwei anapästische Reihen, von denen dem tzteren ein Diiambus vorausgeht. — Orest. enthält vier Parıieen: Wechselgesang des Chores und der Elektra v. 166—186 = 187—207 mit zwei daktylischen Reihen, ferner im Wechsel it iambischen Trimetern v. 1246—1265 = 1266—1285, astroischer Gesang der Elektra v. 1302—1310, Kommos des Chores d Phryx v. 1353—1365 = 1537—1548. — Phoen. enthalten ei und darunter zwei sehr ausgedehnte Parthieen, Wechselrede r Antigone und des Pädagogen v. 103—192, von denen der

letztere Trimeter recitirt, die erstere in iambisch-anapästische (daktylischen) Dochmien singt, Wechselgesang des Chores un der Iokaste v. 318—354, Wechselgesang des Chores 1284—129 = 1296—1307. — Bakch. Wechselgesang des Chores und de Boten v. 1168—1183 = 1184 1199, wo die Antistrophe gu erhalten, die Strophe lückenhaft ist.

4. Logaödische Dochmien mit Zulassung einzelner, mei mehrerer iambischer und anapästischer (trochäischer und dakty lischer) Reihen. Sie finden sich im Ganzen seltener als die dritt Klasse, in der Electra, dem Hippolyt, Hercules furens, Ion, de Troades, der Helena und den Bakchä, in den übrigen Stücke nicht, also z. B. nicht in den beiden Stücken, die zu den reichste der dritten Klasse gehören, dem Orestes und den Phönissen. E lässt sich beobachten, dass sie meistens in den Stücken nicht erscheinen, in denen die iambisch anapästischen Dochmien fehlen Sie haben daher offenbar die dritte Klasse zur Voraussetzun und können nur als fortschreitende Steigerung der Mischung an gesehen werden.

Electra Wechselgesang des Chores v. 585—595:

ΧΟ. ἔμολες ἔμολες, ὦ χρόνιος ἁμέρα,
κατέλαμψας, ἔδειξας ἐμφανῆ
πόλει πυρσόν, ὃς παλαιᾷ φυγᾷ
πατρῴων ἀπὸ δωμάτων τάλας
ἀλαίνων ἔβα. σὲ θεὸς αὖ θεὸς
ἁμετέραν τις ἄγει
νίκαν. ὦ φίλα,
ἄνεχε χέρας, ἄνεχε λόγον,
ἵει λιτὰς εἰς τοὺς θεούς,
τύχᾳ σοι τύχᾳ
κασίγνητον ἐμβατεῦσαι πόλιν.

⏑ ⏑́⏑ ⏑⏑ ⏑ — ⏑ ⏑́⏑ — ⏑ —
⏑⏑ ́ ⏑ — ⏑ . ⏑
⏑ ́ — ⏑ — ⏑ ́ — ⏑ —
⏑ ́ — ⏑⏑ . ⏑ — ⏑
⏑ ⏑́ — ⏑ . ⏑ ⏑́⏑ — ⏑ ⏑
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ —
— ́— — ⏑ —
⏑⏑ ⏑́⏑ ⏑́⏑ ⏑ ⏑
— ́ ⏑ — — ⏑ —
⏑ —́ — ⏑ —
⏑ ́ — ⏑ — ⏑ ́ — ⏑ —

Im Anfang alternirt zweimal ein dochmischer Dimeter mit ein logaödischen Reihe, dann folgen Dochmien mit iambischen u

er daktylischen Reihe. Die Versabtheilung ist jedoch nicht
er allem Zweifel erhaben. — Hippol. enthält drei Parthieen,
sang des Chores v. 848—855 in der Wechselrede mit Theseus,
her stehen in der verderbten Stelle zwei Glykoneen und gegen
de dochmische Verse, ähnlich v. 877—884 mit nur einer
aödischen Reihe und Dochmien zum Schlusse, dagegen walten
dem Zwischengesange (Stasimon?) v. 1268—1282 die Loga-
en sehr stark vor, sonst finden sich fast nur Dochmien:

ΧΟ. σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν
ἄγεις, Κύπρι· σὺν δ'
ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλὼν
ὠκυτάτῳ πτερῷ
ποτᾶται 'πὶ γαῖαν εὐάχητόν θ' ἁλμυρὸν ἐπὶ πόντον.
θέλγει δ' Ἔρως, ᾧ μαινομένᾳ κραδίᾳ
πτανὸς ἐφορμάσῃ χρυσοφαής, φύσιν
ὀρεσκόων σκυλάκων
πελαγίων θ' ὅσα τε γᾶ τρέφει,
τὰν Ἅλιος αἰθομέναν δέρκεται,
ἄνδρας τε· συμπάντων δὲ βασιληίδα τιμάν,
Κύπρι, τῶνδε μόνα κρατύνεις.

rk gemischt ist der Kommos des Chores in Herc. fur. v.
5—908. Dasselbe gilt von dem Kommos des Ion v. 1439—1509,
welchem die Logaöden gegenüber den Anapästen und Daktylen
ücktreten. — Troad. kommatischer Dialog der Hecuba und
Talthybios v. 239—291 in sehr wechselvoller Weise mit
nigen Logaöden. — Helena v. 625—697. Diese und die
lle der Troades sind die ausgedehntesten. — Bakch. Wechsel-
sang des Chores v. 1153—1167.

5. Päonisch-dochmisch muss genannt werden der astro-
sche Kommos des Polymestor Hecuba v. 1056—1106, welcher
iambischen Trimetern des Chores unterbrochen wird. Dies
eisen die langen päonischen Reihen mit Auflösung der
iten Länge:

v. 1081 –́ ⏑ – – ⏑ – –́ ⏑ ⏖ – ⏑ ⏓
v. 1090 –́ ⏑ ⏖ ⏕ ⏑ – –́ ⏑ – – ⏑ ⏕ – ⏑ –
v. 1100 –́ ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖ –́ ⏑ ⏖ – ⏑ ⏕ – ⏑ –

ı glaubt im zweiten Theile dieses Kommos plötzlich eine
nische Strophe des Aristophanes zu lesen, in der ebenso ana-
ische und iambische Reihen wie in der unsrigen häufig sind.
tragische Charakter wird jedoch nicht allein durch den Inhalt,
lern auch durch die anlautenden sechs dochmischen Verse
f Dimeter und ein Trimeter) sofort kenntlich:

ΠΑΜ. ὤμοι ἐγώ, πᾷ βῶ, πᾷ στῶ, πᾷ κέλσω;
τετράποδος βάσιν θηρὸς ὀρεστέρου
1060 τιθέμενος ἐπὶ χεῖρα κατ' ἴχνος; ποίαν ἢ ταύταν ἢ τάνδ'
ἐξαλλάξω, τὰς ἀνδροφόνους μάρψαι
χρῄζων Ἰλιάδας, αἵ με διώλεσαν;
τάλαιναι κόραι τάλαιναι Φρυγῶν,
ὦ κατάρατοι, ποῖ καί με φυγᾷ
πτώσσουσι μυχῶν;
εἴθε μοι ὀμμάτων αἱματόεν βλέφαρον
ἀκέσσαι' ἀκέσσαι', Ἅλιε, τυφλὸν φέγγος ἀπαλλάξας.
ἆ ἆ,
1070 σίγα· κρυπτὰν βάσιν αἰσθάνομαι
τάνδε γυναικῶν. πᾷ πόδ' ἐπάξας
σαρκῶν ὀστέων τ' ἐμπλησθῶ,
θοίναν ἀγρίων τιθέμενος θηρῶν,
ἀρνύμενος λώβαν λύμας ἀντίποιν' ἐμᾶς; ὦ τάλας.
ποῖ πᾷ φέρομαι τέκν' ἔρημα λιπὼν
Βάκχαις Ἅιδου διαμοιρᾶσαι,
σφακτὰν κυσίν τε φονίαν δαῖτ' ἀνήμερον
οὐρείαν τ' ἐκβολάν;
1080 πᾷ στῶ, πᾷ κάμψω,
ναῦς ὅπως ποντίοις πείσμασι, λινόκροκον
φᾶρος στέλλων, ἐπὶ τάνδε συθεὶς
τέκνων ἐμῶν φύλαξ ὀλέθριον κοίταν;

ΧΟ. ὦ τλῆμον, ὥς σοι δύσφορ' εἴργασται κακά·
δράσαντι δ' αἰσχρὰ δεινὰ τἀπιτίμια
δαίμων ἔδωκεν, ὅστις ἐστί σοι βαρύς.

ΠΑΜ. αἰαῖ, ἰὼ Θρῄκης
1090 λογχοφόρον ἔνοπλον εὔιππον Ἄρηι κάτοχον γένος.
ἰὼ Ἀχαιοί, ἰὼ Ἀτρεῖδαι.
βοὰν βοὰν ἀυτῶ βοάν·
ἴτε, μόλετε πρὸς θεῶν.
κλύει τις ἢ οὐδεὶς ἀρκέσει; τί μέλλετε;
γυναῖκες ὤλεσάν με,
γυναῖκες αἰχμαλωτίδες·
δεινὰ δεινὰ πεπόνθαμεν.
ὤμοι ἐμᾶς λώβας,
ποῖ τράπωμαι, ποῖ πορευθῶ;
1100 ἀμπτάμενος οὐράνιον ὑψιπετὲς εἰς μέλαθρον, Ὠρίων
ἢ Σείριος ἔνθα πυρὸς φλογέας ἀφίη-
σιν ὄσσων αὐγάς, ἢ τὸν ἐς Ἀίδα
μελανόχρωτα πορθμὸν ᾄξω τάλας;

Auch in manchen anderen Fällen liegt die Vermuthung päonischer Messung für einzelne Verse nahe, doch lässt sie sich nicht erweisen, nur in der verderbten Syzygie **Bakch. v. 977—996 = 997 — 1016** darf v. 982 wegen der Auflösung ἢ σκόλοπος

ὄψεται hierher gerechnet werden, wo auch am Schlusse wie in der obigen Parthie der Hecuba ein bakchiischer Vers steht. — Nahe verwandt jener Parthie der Hecuba ist in der Monodie des Phryx Orest. v. 1395—1423, wo sich zwar nur ein einziger Dochmius findet ἀμφίπολοι Φρύγες, der nicht als Pherekrateus gemessen werden darf, aber Anapästen und Iamben unzweifelhaft mit Päonen vereinigt sind. Mit jenem Dochmius v. 1417 beginnt der Uebergang zu den Päonen: Zunächst anakrusischer Ithyphallicus und päonischer Dimeter, dann ununterbrochen hinter einander sechs päonische Dimeter, in derem letzten einmal die zweite Länge aufgelöst ist. Auch hier wird man an die anapästisch-päonischen Strophen des Aristophanes erinnert.

Der Gebrauch der Dochmien bei Aristophanes muss im ganzen Zusammenhange mit der allgemeinen metrischen Stellung dieses Dichters behandelt werden, die wir hier am Schlusse der Metrik kürzlich zusammenfassen wollen. Er wendet die Dochmien ebenso zur Parodie der Tragiker, namentlich des Euripides, an, wie die schwer und streng gebauten iambischen Trimeter der Tragödie im Contraste zu den losen Trimetern der Komödie, die iambischen Strophen Aeschyleischen Stiles, die freien anapästischen Systeme in tragisch-gefärbten Klagemonodieen und die iambo-daktylischen Logaöden, ferner die trochäisch-daktylischen Päone zur Parodie des aulodischen Nomos, die Metren des modernen Dithyrambus zur Parodie der jüngeren, nach seiner Ansicht schwülstig-windigen Dithyrambiker, — oder er gebraucht die Dochmien auch ohne Parodie eines bestimmten Dichters zum allgemeinen Ausdrucke tragischer Stimmungen wie die Stilarten der chorischen Lyrik zur Erweckung erhabener und schwungvoller, in dieser Gattung der Lyrik herrschender Stimmungen. In gleicher Weise hat er sich die Metra der Iambographen, besonders des vielseitigen Archilochus, ebenso manche Metra der Lesbier, des Anakreon, der Hyporchemata, Prosodien, Parthenien, der eleusinischen Iakchos- und Demeterlieder, der Pyrrhiche u. s. w., selbstverständlich auch den daktylischen Hexameter des heroischen und (in den Orakeln) des theologischen Epos zu eigen gemacht, kurz, Aristophanes vermag in allen metrischen Stilarten aller Gattungen der griechischen Poesie mit gleicher staunenswerther Gewandtheit und entzückender Grazie zu dichten. Darum beruht aber auch das feinste ästhetische Verständniss seiner Komödien auf der genauesten metrischen

Kenntniss, um die Stelle auf der Scala der poetischen Stimmunge sicher angeben zu können, in welcher eine Parthie nachempfunden werden muss. Kein griechischer Dichter, nicht einmal Aeschylus geschweige Sophokles hat in höherem Maasse die verschiedenen ethischen Stimmungen der allmälig in den verschiedenen Gattungen der Poesie ausgebildeten metrischen Stilarten so typischrein zu erhalten gewusst wie er. Je nach der von ihm angewandten Stilart und dem darin enthaltenen Grundton ist auch der τρόπος verschieden, der zur Anwendung gelangt: in den rein komischen Parthieen herrscht natürlich der τρόπος συσταλτικὸς mit bewegtem Tempo und hoher Tonlage, in den Parthieen tragischer Färbung, die, wie wir unten an einem Beispiele sehen werden, sich über Hunderte von Versen in den Acharnern und Fröschen erstreckt, der τρόπος διασταλτικὸς mit langsamem Tempo und tiefer Tonlage, in den der chorischen Lyrik nachgebildeten Liedern der τρόπος ἡσυχαστικὸς mit mittlerem Tempo und mittlerer Tonlage. Dass sich mit dieser Verschiedenheit der τρόποι ῥυθμοποιίας auch die τρόποι μελοποιίας und ὀρχήσεως verbunden haben, muss als selbstverständlich angesehen werden; sonst würde die Harmonie gestört. Wir werden daher anzunehmen haben dass Aristophanes ebenso mannichfaltig in dem Gebrauche der musikalischen Stilarten und der ὀρχήσεις gewesen ist, wie in seinen Metren. Dabei ist fast immer ein pikanter und effectvoller Contrast des Metrums und der sprachlichen Färbung zu der jedesmaligen komischen Situation die Pointe, welche herausgefühlt und nachempfunden werden muss um das volle Verständniss einer Stelle zu gewinnen. Kein griechischer Dichter ist daher in metrischer Beziehung so schwer zu verstehen, wie Aristophanes. Die krystallinischscharfe Ausprägung und Scheidung der verschiedenen metrischen Stilarten nach ihrer ethischen Grundstimmung, ebenso auch, wie wir hinzusetzen dürfen, der musikalischen Harmonieen in der älteren Weise sind zum guten Theile ein Grund für den bitteren Hass des Aristophanes gegen Euripides, der theils die überkommenen Formen ohne ihr eigenthümliches Ethos conventionell und fast mechanisch wie abgeschliffene Münze anwandte, theils die einst scharf geschiedenen Formen mischte. Häufig ist uns bei Aristophanes die an eine bestimmte Gattung der Poesie anklingende Phraseologie der Wegweiser für das richtige Verständniss einer Stell fast ebenso häufig aber besonders in stark parodischen Stelle

ist es eben nur die metrische Form, welche einer Stelle einen significanten Stimmungstypus aufdrückt. Wir haben diese Stellung des Aristophanes, die er wohl mit den übrigen hervorragenden Dichtern der alten Komödie gemeinsam gehabt, wenn auch zur höchsten Vollendung ausgebildet hat, im Vorausgehenden oft an den einzelnen metrischen Stilarten anzudeuten schon Gelegenheit gehabt. Für die Dochmien ist die Erkenntniss derselben meist bei Weitem leichter als für die übrigen Stilarten, ausserdem geben uns die Scholien bisweilen wichtige Winke. In der Bildung der Dochmien schliesst sich Aristophanes so genau an die Tragiker an, dass sich Eigenthümlichkeiten nicht kund geben, mit den Dochmien haben wir die wenigen bei Aristophanes vorkommenden Bakchien zu behandeln. Ueberall tragen die dochmischen Stellen mit Ausnahme weniger unter andern Metren zur Andeutung moderner Bastard- und Mischformen zugelassenen Reihen tragische Färbung; päonisch-dochmische Strophen, wie wir sie als Ueberreste archaischen Stiles der chorischen Lyrik in Pind. Ol. 2 haben, finden sich bei Aristophanes nicht. Wir unterscheiden im Folgenden ganze dochmische Gruppen und einzelne dochmische Verse:

1. Ganze dochmische Gruppen, welche sämmtlich den oben besprochenen iambischen Dochmien angehören. Von hinreissender Wirkung und im Wechsel der Päonen, trochäischen Tetrameter, bald komisch, bald tragisch gefärbter iambischer Trimeter und Dochmien nur nach dem Wechsel der Stimmung im ganzen Zusammenhang zu verstehen ist die ausgedehnte Stelle in den Acharnern v. 280—575. Die kriegslustigen, aber in tiefster Seele des Krieges müden Acharner in Hitze gerathen rücken in Sturmcolonne gegen den Landesverräther Dikaiopolis mit Steinen an; der letztere, welcher sich nach Abschluss des Separatfriedens mit den Spartanern in recht behaglicher Situation befindet, fängt an mit Glück zu parlamentiren; nach dem letzten hitzigen Aufwallen des Chores in Päonen spricht er ruhig-ironisch in losen iambischen Trimetern der Komödie v. 347—357. Die Stimmung des Chores schlägt um und nun thut er seinen unbehaglichen Zustand in drei dochmischen Versen (einem Trimeter und zwei Dimetern) und in zwei nach Weise der Tragödie gebauten iambischen Trimetern kund v. 359—365:

τί οὖν οὐ λέγεις | ἐπίξηνον ἐξ ενεγκὼν θύραζ',
ὅ τι ποτ', ὦ σχέτλιε, | τὸ μέγα τοῦτ' ἔχεις;

πάνυ γάρ ἔμεγε πόθος | ὅ τι φρονεῖς ἔχει.
ἀλλ' ἧπερ αὐτὸς τὴν δίκην διωρίσω,
θεὶς δεῦρο τοὐπίξηνον ἐγχείρει λέγειν.

In der folgenden Unterredung des Dikaiopolis mit Euripid von dem er ein tragisches Bettelcostüm zur Erregung des M leidens borgt, herrschen tragische Trimeter, die Dikaiopoli dem ironischen Schmerze um die nicht erhaltene σκάνδιξ u in unheimlicher Angst um seinen Kopf fortsetzt. Der Chor drän in hohem tragischem Pathos mit vier dochmischen Dimetern, von zwei iambischen Trimetern unterbrochen werden, auf Dika polis ein v. 490—495:

τί δράσεις; τί φήσεις; ἀλλ' ἴσθι νυν
ἀναίσχυντος ὢν | σιδηροῦς τ' ἀνήρ,
ὅστις παρασχὼν τῇ πόλει τὸν αὐχένα
ἅπασι μέλλεις εἷς λέγειν τἀναντία.
ἀνὴρ οὐ τρέμει | τὸ πρᾶγμ'. εἶά νυν,
ἐπειδήπερ αὐ|τὸς αἱρεῖ, λέγε.

Dikaiopolis, der in Gefahr schwebt enthauptet zu werden (d Henkerblock steht sogar schon da), hält darauf eine glänzen Vertheidigungsrede, die mit der Obscönität des Inhaltes sta contrastirt. Die uneinig gewordenen Halbchöre, von denen ein auf die Seite des Dikaiopolis tritt, gehen auf einander los, d eine von ihnen ruft in der Angst den blitzäugigen (Jammer Strategen Lamachos mit dem dräuenden Gorgohelm in vier doc mischen Dimetern an, denen an vierter Stelle ein iambisch Trimeter beigegeben ist v. 566—571:

ἰὼ Λάμαχ', ὦ βλέπων ἀστραπάς,
βοήθησον, ὦ γοργολόφα, φανείς,
ἰὼ Λάμαχ', ὦ φίλ', ὦ φυλέτα·
εἴτ' ἔστι ταξίαρχος ἢ στρατηγὸς ἢ
τειχομάχας ἀνήρ, βοηθησάτω
τις ἀνύσας. ἐγὼ γὰρ ἔχομαι μέσος.

Es ist unzweifelhaft, dass je nach der Färbung der Rede un Metren in dieser ausgedehnten Stelle ein Wechsel von τρόπ διασταλτικὸς und συσταλτικὸς stattfindet.

Ausserdem finden wir dochmische Gruppen in den Vögel v. 1188—1195 = 1262—1268, vier dochmische Dimeter m folgenden Jamben als pathetischer Kriegsruf nach dem gewaltige Mauerbau gegen die polizeiwidrig eingedrungene Iris:

πόλεμος αἴρεται, πόλεμος οὐ φατὸς
πρὸς ἐμὲ καὶ θεούς. ἀλλὰ φύλαττε πᾶς
ἀέρα περινεφέλον, ὃν Ἔρεβος ἐτέκετο,
μή σε λάθῃ θεῶν τις ταύτῃ περῶν κτλ.

in den Wespen v. 729—736 = 743—749 augenscheinlich mit tragischer Färbung der Sprache gleich in den beiden ersten Versen, aber mit freierer Mischung der dochmischen und iambischen Reihen als an den vorausgehenden Stellen:

πιθοῦ πιθοῦ λόγοισι, μηδ' ἄφρων γένῃ,
μηδ' ἀτενὴς ἄγαν ἀτεράμων τ' ἀνήρ.
εἴθ' ὤφελέν μοι κηδεμὼν ἢ ξυγγενὴς
εἶναί τις ὅστις τοιαῦτ' ἐνουθέτει.
5 *σοὶ δὲ νῦν τις θεῶν*
παρὼν ἐμφανὴς
ξυλλαμβάνει τοῦ πράγματος, καὶ δῆλός ἐστιν εὖ ποιῶν·
σὺ δὲ παρὼν δέχου.

⏑ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏒ — ⏑ —
⏑ ⏖́ — ⏑ — ⏑ ⏖́ — ⏑ —
⏒ —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ — ⏒ — ⏑ —
⏒ —́ ⏑ ∟ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 —́ ⏑ ∟ — ⏑ —
⏑ —́ — ⏑ ∟
⏒ —́ ⏑ — ⏒ — ⏑ ‥ ⏒ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏖́ — ⏑ —

2. **Einzelne dochmische oder bakchiische Reihen** finden sich hie und da nach Euripideischer Weise unter die Metren der Monodieen, namentlich unter Iamben und Anapästen (Trochäen und Daktylen) eingemischt, doch steht die Messung öfters nicht sicher; im Zweifel muss die dem metrischen Zusammenhang entsprechende Messung vorgezogen werden, um die einheitliche Composition nicht zu stören, im Uebrigen gilt das oben von den einzelnen Dochmien des Euripides Gesagte.

So in den Wolken v. 1154—1168 in einer iambisch-anapästischen (daktylischen) Monodie Euripideischen Stiles:

ΣΤΡ. *βοάσομαί τἄρα τὰν ὑπέρτονον*
βοάν. ἰώ, κλάετ' ὠβολοστάται, 1155
αὐτοί τε καὶ τἀρχαῖα καὶ τόκοι τόκων·
οὐδὲν γὰρ ἄν με φλαῦρον ἐργάσαισθ' ἔτι,
5 *οἷος ἐμοὶ τρέφεται*
τοῖσδ' ἐνὶ δώμασι παῖς,
ἀμφήκει γλώττῃ λάμπων, 1160
πρόβολος ἐμός, σωτὴρ δόμοις, ἐχθροῖς βλάβη,
λυσανίας πατρῴων μεγάλων κακῶν·
10 *ὃν κάλεσον τρέχων ἔνδοθεν ὡς ἐμέ.*
ΣΩ. *ὦ τέκνον, ὦ παῖ, ἔξελθ' οἴκων,*
ἄϊε σοῦ πατρός.
ὅδ' ἐκεῖνος ἀνήρ.
ΣΤΡ. *ὦ φίλος, ὦ φίλος.*
15 ΣΩ. *ἄπιθι λαβὼν τὸν υἱόν.*

⏑ —́ ⏑ ⌊— — ⏑ — ⏑ — ⏑ ⏓
⏑ —́ ⏑ ⌊— — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑̄ —́ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑̄ —́ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
5 —́ ⏑⏑ — ⏑⏑ —
—́ ⏑⏑ — ⏑⏑ —
— —́ — — — — — anapästisch.
⏑ ⏑́⏑⏑ ⏑ — ⏑̄ — ⏑ — ⏑̄ — ⏑ —
⏑̄ ⏑́⏑⏑ — ⏑ ⏑⏑⏑ ⏑̄ ⏑́⏑⏑ — ⏑ — } (nicht pherekrateisch.)
10 ⏑̄ ⏑́⏑⏑ — ⏑ — ⏑̄ ⏑́⏑⏑ — ⏑ — }
— ⏑́⏑ — — — — — — — anapästisch.
⏑̄ ⏑́⏑⏑ — ⏑ ⏓ (nicht daktylisch oder anapästisch.)
⏑⏑ —́ ⏑⏑ —
⏑̄ ⏑́⏑ — ⏑ ⏓ (nicht daktylisch oder anapästisch.)
15 ⏑ ⏑́⏑⏑ ⏑ — ⏑ — —

Vers 9 und 10 können auch pherekrateisch gemessen werden, jedoch ist die dochmische Messung wegen des Inhaltes der beiden Verse und der augenscheinlich tragischen Färbung der Rede, namentlich da sonst keine einzige logaödische Reihe vorkommt, vorzuziehen. Die Scholien erwähnen zu dieser Parthie tragische Reminiscenzen. Auch Vers 12 und 14 halte ich die dochmische Auffassung für angemessener. Ist dies richtig, so werden wir die Monodie zu der Klasse der iambisch-anapästischen Dochmien zu rechnen haben. In den Vögeln v. 629—636 gehen zwei anapästische Tetrameter voraus und zwei folgen am Schlusse:

ΧΟΡ. ὦ φίλτατ' ἐμοὶ πολὺ πρεσβυτῶν ἐξ ἐχθίστου μεταπίπτων,
οὐκ ἔστιν ὅπως ἂν ἐγώ ποθ' ἑκὼν τῆς σῆς γνώμης ἔτ' ἀφείμην.
1 ἐπαυχήσας δὲ τοῖσι σοῖς λόγοις
ἐπηπείλησα καὶ κατώμοσα, 630
ἢν σὺ παρ' ἐμὲ θέμενος
ὁμόφρονας λόγους δικαίους,
5 ἀδόλους, ὁσίους,
ἐπὶ θεοὺς ἴοις,
ἐμοὶ φρονῶν ξυνῳδά, μὴ πολὺν χρόνον θεοὺς ἔτι 635
σκῆπτρα τἀμὰ τρίψειν.
ἀλλ' ὅσα μὲν δεῖ ῥώμῃ πράττειν, ἐπὶ ταῦτα τεταξόμεθ' ἡμεῖς·
ὅσα δὲ γνώμῃ δεῖ βουλεύειν, ἐπὶ σοὶ τάδε πάντ' ἀνάκειται.

Die Mittelstelle enthält den Schwur in pathetischem Tone mit diastaltischem Tropos:

⏑ —́ ⌊— — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ —́ — — ⏑ — ⏑ — ⏑ —
⏑ ⏑́⏑⏑ ⏑⏑⏑ ⏑ ⏑⏑⏑
⏑́⏑ ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑̄
5 ⏑⏑ —́ ⏑⏑ —

◡ ⏖́ — ◡ —
◡ ◡́ ◡ — ◡ — ◡ — ◡ ◡́ ◡ — ◡ — ◡ ◡
◡́ ◡ ◡́ ◡ — ◡

Die beiden Dochmien können auch trochäisch gemessen werden, doch ist die dochmische Messung dem Zusammenhang angemessener. Ueber die Dochmien in der Monodie des Epops Av. v. 227—262, welche im modernsten Stile des aulodischen Nomos geschrieben ist und deshalb die Metren absichtlich stark mischt, ist oben schon gehandelt worden. Den feinsten metrischen Takt für das in den verschiedenen Situationen Angemessene und Herkömmliche verlangen die beiden Verse des Vögelchores 310 und 315, zwischen welchen der Epops in einem trochäischen Tetrameter spricht:

ΧΟΡ. ποποποποποποποποῦ | μ' ἄρ' ὃς ἐκάλεσε; τίνα | τόπον ἄρα νέμεται; 310
ΕΠ. οὑτοσὶ πάλαι πάρειμι κοὐκ ἀποστατῶ φίλων.
ΧΟΡ. τιτιτιτιτιτιτιτι|τίνα λόγον ἄρα ποτὲ | πρὸς ἐμὲ φίλον ἔχων; 315

Die beiden Verse lassen sich unzweifelhaft als aufgelöste dochmische Trimeter messen,

◡ ⏖́ ⏖ ◡ — ◡ ⏖́ ⏖ ◡ ⏖ ◡ ⏖́ ⏖ ◡ —
◡ ⏖́ ⏖ ◡ ⏖ ◡ ⏖́ ⏖ ◡ ⏖ ◡ ⏖́ ⏖ ◡ —

auch liesse sich etwa als tragische Reminiscenz für τίνα τόπον . . νέμεται aus dem Philoktet χῶρον τίν' ἔχει anführen, aber tragisches Metrum und tragischer Ton ist hier für den Anmarsch (Anflug) der Vögel völlig unangemessen. Es müssen entsprechend der Situation aufgelöste anapästische προσοδιακοὶ unter Flötenbegleitung angenommen werden, worauf auch die wirren Andeutungen in den Scholien führen:

ποποποποποποποποῦ μ' ἄρ ὃς ἐκάλεσε; τίνα τόπον ἄρα νέμεται;
◡ ◡ ⏖́ ◡ ◡ — ◡ ◡ ⏖ | ◡ ◡ ⏖́ ◡ ◡ ⏖ ◡ ◡ —
τιτιτιτιτιτιτιτιτίνα λόγον | ἄρα ποτὲ πρὸς ἐμὲ φίλον ἔχων;
◡ ◡ ⏖́ ◡ ◡ ⏖ ◡ ◡ ⏖ | ◡ ◡ ⏖́ ◡ ◡ ⏖́ ◡ ◡ —

Vier anapästische Tripodieen meist zu Proceleusmatici aufgelöst, **προσοδιακὸς** und *ἐνόπλιος* oder *κατ' ἐνόπλιον ῥυθμὸς* genannt. S. oben § 12. Dies stimmt mit dem Fortgang: v. 319 ein anapästischer Monometer und 327—335 = 343—351, wo gleichfalls die Anapästen Proceleusmatici enthalten. Nicht dochmisch, sondern dem metrischen Zusammenhang entsprechend ist trochäisch zu messen in den Vögeln v. 853 προσόδια μεγάλα ⏖́ ◡ ⏖ ◡ ◡ wie Lysistr. v. 1296 ἐπὶ νέᾳ νέαν. In dem letzteren Stücke müssen die beiden jetzt getrennten Verse 1256 und 1257 in einen zusammengezogen werden, wodurch der angebliche Doch-

mius im zweiten, der in die hyporchematischen Daktylo-Troc nicht gehört, verschwindet: θάγοντας, οἰῶ, τὸν ὀδόντα· π δ' | ἀμφὶ τὰς γέννας ἀφρὸς ἤνσει. — In der anapästisch bischen (trochäischen) Monodie der Thesmosphoriazı schliessen die beiden Theile jeder mit einem dochmischen meter:

v. 676 ὅσια καὶ νόμιμα | μηδομένους ποιεῖν | ὅ τι καλῶς ἔχει.

und v. 684 nach der richtigen Conjectur von Meineke:

ὅτι τά τε παράνομα | τά τ' ἀνόσια θεὸς | παρὼν τίνεται.

In den nächsten Versen des Chores folgt v. 700 ein dochmi Trimeter ὦ πότνιαι Μοῖραι, | τί τόδε δέρκομαι | νεοχμὸν τέρας; Ebendaselbst v. 715 und 716 singt der Chor zwei mische Dimeter:

τίς οὖν σοι, τίς ἂν ξύμμαχος ἐκ θεῶν
ἀθανάτων ἔλθοι ξὺν ἀδίκοις ἔργοις;

und in der folgenden sehr corrupten Stelle haben am Sch v. 724 und 725 die meisten Herausgeber mit Recht Doch vermuthet und mit mehr oder minder gewaltsamen Mitteln zustellen versucht. Wir schreiben mit Streichung von τις nach B

τάχα δέ σε μεταβαλοῦσ' ◡ ⏕ ◡ ⏕ ◡ —
ἐπὶ κακὸν ἑτερότρο|πον ἐπέχει τύχη.

In der Angst um sein Leben singt Mnesilochus παρὰ τὰ ἐξ δρομέδας Εὐριπίδου (schol.) in Dochmien und Ithyphallici einem anakrusischen Pherekrateus v. 1015—1021:

φίλαι παρθένοι, | φίλαι, πῶς ἂν οὖν | ἐπέλθοιμι καὶ τὸν Σκύθην λα
κλύεις; ὦ πρὸς Αἰ|δοῦς σε τὰν ἐν ἄντροις,
κατάνευσον, ἔασον ὡς
τὴν γυναῖκά μ' ἐλθεῖν.

Von Bakchien und folgenden Iamben kann in v. 3 nicht die sein. Die Frösche enthalten in dem Cento Euripideischer M dieen-Verse 1346 und 47, wenn man (anstatt ἔργοισι) ἔ schreibt, wie nothwendig ist, einen dochmischen Trimeter:

ἐγὼ δ' ἁ τάλαι|να προσέχουσ' ἔτυχον | ἐμαυτῆς ἔργοις,

worauf Logaöden folgen. Auch der Plutos enthält unter bischen Trimetern einige Dochmien, die von dem Koryphaio χορὸς ἀγροίκων vorgetragen werden v. 637, 639 und 640.

Χ. λέγεις μοι χαράν, λέγεις μοι βοάν.
Κ. πάρεστι χαίρειν, ἤν τε βούλησθ', ἤν τε μή.
Χ. ἀναβοάσομαι τὸν εὔπαιδα καὶ
μέγα βροτοῖσι φέγγος Ἀσκληπιόν.

Der Scholiast bemerkt: τινὰ γελᾷ τῶν τραγικῶν.

Bakchien finden sich bei Aristophanes äusserst selten. Sicher stehen nur die folgenden: Vesp. v. 317 ein bakchiischer Dimeter *φίλοι τήκομαι μὲν* am Anfange einer Monodie des Philokleon vor folgenden Logaöden genau so wie Eurip. Suppl. v. 990 *τί φέγγος, τίν' αἴγλαν* gleichfalls am Anfange einer Monodie vor folgenden Logaöden, Thesmoph. v. 1148 ein bakchiischer Tetrameter

φάνηθ', ὦ τυράννους στυγοῦσ', ὥσπερ εἰκός,

der in *φάνηθι* an eine gebräuchliche Formel bei Anrufung eines Gottes, namentlich des Dionysos und Apollon erinnert (Eur. Alc. v. 92) und hierdurch seine Berechtigung innerhalb der fremden metrischen Umgebung hat.

Erster Excurs.

Ueber den Bau des griechischen Choliambus, insbesondere über den des babrianischen Mythiambus.

Von

Max Ficus in Breslau.

Aus dem iambischen Trimeter hat die Verskunst der späteren Iambographen eine sonderbare Nebenform geschaffen, welche im Gegensatze zu den *ὀρθοὶ ἴαμβοι* den charakteristischen Namen der lahmen Iamben*) (*χωλίαμβοι, σκάζοντες*, claudi) erhielt.

Als ihr Erfinder wird gewöhnlich der Iambograph Hipponax bezeichnet**), weshalb auch der Vers ganz allgemein hipponactius oder hipponacteus genannt wurde. Daneben hat sich jedoch noch eine zweite Ueberlieferung behauptet***), welche den Ursprung des Verses auf den zeitlich nicht näher fixirbaren†) Choliambendichter Ananios oder Ananias††) zurückführen will. Es läge die Vermuthung nahe, dass letzterer wirklich die Priorität für sich in Anspruch nehmen darf, sein Name aber später von dem des bekannteren und talentvolleren Hipponax überstrahlt wurde, so dass er allmählich ins Dunkel der Vergessenheit versank†††). Auf eine Anwendung des Choliambus

*) Ueber die falsche Wiedergabe des Wortes durch „Hinkiamben" vgl. unten S. 811.

**) Mar. Victor. S. 81 *K.* Caesius Bassus S. 527 *K.* Diomed. S. 507.

***) Hephaest. c. 5, p. 18. W. *ἔστιν ἐπίσημον ἐν τοῖς ἀκαταλήκτοις καὶ τὸ χωλὸν καλούμενον, ὅπερ τινὲς μὲν Ἱππώνακτος, τινὲς δὲ Ἀνανίου φασὶν εὕρημα.* Aehnlich Tricha p. 9: *ὅ τινες μὲν Ἀνανίου φασὶν εὕρημα· τινὲς δὲ Ἱππώνακτος.* Vgl. Sacerd. S. 519 *K.*: De hipponactio clodo acatalectico iambico ananio.

†) Er gilt als älterer Zeitgenosse des Epicharm, vgl. Nicolai GLG. I, 101.

††) Das Schwanken zwischen den Formen auf *ας* und *ος* in Eigennamen ist auch sonst erweislich (zumeist wohl durch das häufige Vorkommen der gemeinsamen Genetivform auf *ου* veranlasst), wie z. B. *Βάβριος* und *Βαβρίας* (Suid. s. v.). Andere Beispiele bei Keil anal. epigr. et onomatol. Lips. 42, p. 55, Anm. 1.

†††) Vielleicht hat indessen Ananios nur mit Vorliebe eine besondere Art des Choliambus, den *ἰσχιοῤῥωγικὸς στίχος*, cultivirt, welcher auch an

vor Hipponax scheinen zwar zwei Fragmente des Simonides hinzuweisen, indessen ist in dem ersten von beiden, welches Athenaeus VII, 299 C überliefert: *Σιμωνίδης δ' ἐν ἰάμβοις·*

Ὥσπερ ἔγχελυς κατὰ γλοιοῦ

(*καταγλοιοῦ* Bgk. PLG. II⁴, frg. 8) der Diphthong *οι* wahrscheinlich verkürzt gebraucht*) und in dem zweiten Bruchstück (Nr. 18 bei Bgk.), welches sich im Etym. M. 270, 45 findet: *Σιμωνίδης ἐν ἰάμβοις·*

καὶ σαῦλα βαίων ἵππος ὣς κυρωνίτης

lässt sich durch leichte Aenderung (Welcker: *κορωνίδης*, Hartung: *κορωνίων*, G. Dindorf und Bergk: *κορωνίης*) ein regulärer Trimeter wiederherstellen. Eine besondere Veranlassung, den Gebrauch des Choliambus bis in diese Zeit hinaufzurücken, liegt demnach keinesfalls vor.

Ueber die rhythmische Auffassung des Verses ist man bis jetzt noch sehr im Streite. Gottfr. Hermann**) erklärt die letzte Dipodie als Antispast ⏑ ⏗ ⏗ ⏓ und meint also, dass die Grundform am Ende eine Kürze hatte. Als Motiv für die Bevorzugung des reinen Iambus an fünfter Stelle gibt er an: *longa syllaba in tam breuis ordinis anacrusi parum apta est.* — Nach Bergk***) gehört der Choliambus zu den Versen mit Synkope und dreizeitiger Länge und ebenso hält auch Christ†) es für wahrscheinlich, dass der rhythmische Wert desselben folgendermaassen skizzirt werden müsse:

⏓ ⏗ ⏑ — ⏓ ⏗ ⏑ — ⏑ ⌊ ⏗ ⏓

Diese Annahme dürfte in mehrfacher Hinsicht unberechtigt sein, schon deshalb, weil wir dann einen hyperkatalektischen Vers erhalten würden, während die Metriker mit einer einzigen Ausnahme††) durchweg den

---

fünfter Stelle den Spondeus hat. Vgl. Gramm. MS. bei Tyrwhitt de Babrio, p. CLXX, Fur.: *τοῦ δὲ Ἱππωνακτίου (γνώρισμα) τὸ δέχεσθαι ἐν τῇ ϛ' χώρᾳ σπονδεῖον ἢ τροχαῖον . . τοῦ δὲ Ἀνανίου τὸ ἀπὸ τοῦ τετάρτου* [cod. *δευτέρου*] *ποδὸς μέχρι τέλους πέντε συλλαβὰς ἔχειν καὶ ταύτας μακράς· διὸ καὶ ἰσχιορρωγικὸν ὁ στίχος οὗτος λέγεται.* Tzetzes in Cram. Anecdd. III, p. 310, 4 *ἰσχιορρῶγα δέ τινες φασὶ τὸν Ἀνανίου.* Indessen hat auch Hipponax diese Form in den etwa 120 erhaltenen Choliamben dreizehnmal gebraucht, während sie in den sechs Versen des Ananios allerdings fünfmal vorkommt.

*) Andere Beispiele für die Verkürzung der Diphthongen hat Christ Metrik S. 20 zusammengestellt.

**) El. Doctr. Metr. p. 142.

***) Meletem. lyr. spec. II (Ind. schol. Hal. hib. 1859) p. XIII.

†) Metrik, S. 383.

††) Der Gramm. des cod. Harleianus bei Tyrwhitt Dissert. de Babrio p. CLXX Fur. (p. 17 ed. Erlang.) sagt: *τοῦ δὲ Ἱππωνακτίου (γνώρισμα) τὸ δέχεσθαι ἐν τῇ ϛ' χώρᾳ σπονδεῖον ἢ τροχαῖον· διὸ καὶ χωλαίνειν δοκεῖ κατὰ τὴν βάσιν ὑπερκατάληκτον ταύτην ἔχον.* Dazu hat übrigens schon G. Hermann den Kopf geschüttelt, vgl. El. D. M. p. 142. Dem gegenüber steht das Zeugniss des Hephästion c. 5, p. 18 W. *ἔστιν ἐπίσημον ἐν τοῖς*

hipponactischen Vers als akatalektisch kennzeichnen. Ferner ist es nicht richtig, dass die vorletzte Silbe, wie noch jetzt zumeist angenommen wird, die Arsis sei. Aber auch Hertzberg werden wir nicht beistimmen können, wenn er*) zwar für Babrius die iambische Messung des Verses behauptet, für Hipponax aber die Umkehrung des letzten Iambus in einen Trochäus festhält. Gegen eine derartige ganz unwahrscheinliche und unerweisliche Trennung der früheren Choliambendichter von Babrios, protestirte schon mit vollem Recht Julius Cäsar**), der indessen auch seinerseits an den Zusammenstoss zweier Arsen im Versschlusse (aber ohne Synkope), und an die Umbiegung des letzten Fusses in einen Trochäus glaubt.

Dem gegenüber ist folgendes zu constatiren***):

Der Ausdruck claudus, χωλός, zwingt uns keineswegs an eine Umkehrung des letzten Iambus in einen Trochäus zu denken, in der Weise, dass dadurch zwei Arsen zusammenstossen. Eine solche Annahme widerspricht vielmehr der sonstigen Anwendung des Wortes. So wird ein Choliambus, dessen fünfter Fuss ebenfalls ein Spondeus ist, von Mar. Plotius Sacerdos ein *duplex clodum hipponactium trimetrum*†), und gleich darauf einer, dessen zweiter Fuss einen Spondeus oder Daktylus hat (von Trochäus kann in beiden Fällen offenbar gar keine Rede sein, ebensowenig von einem Wechsel des Rhythmus!), ein *amphicolum hipponactium trimetrum acatalectum* genannt, „*cum ex utraque parte iambici trimetri, prima et nouissima clodum sit metrum. in prima clodum est, cum in secundo loco debente poni iambo uel tribrachy uel anapaesto spondeus uel dactylus ponatur, sic et in nouissima quale est hoc exemplum:*

ὁ Κιθαιρὼν Ανδίοισιν ἐν χοροῖς βακχῶν
uos isthaec intro auferte, abite iam nostri.

nam aec in secundus pes spondeus est, cum deberet unus esse de his qui a breui incipiunt iambicis, sic et nouissimus. ideo amphicolum, quod ex utraque parte, quod ἀμφί graece dicitur, clodum sit quod graeci χωλόν uocant. Ebenso erklärt auch der Grammatiker des cod. Harl. bei Tyrwhitt diss. de Babrio p. 17 (ed. Erlang.) einen ἴαμβον

ἀκαταλήκτοις καὶ τὸ χωλὸν καλούμενον. Ebenso Plotius Sacerdos, S. 519 und 522 *K.* Seru. S. 458 *K.*, vgl. auch Plot. Sac. S. 523 *K.*, wo das *duplex clodum hipponactium trimetrum* und das *amphicolum hipponactium trimetrum* ebenfalls als akatalektisch bezeichnet werden.

*) Babrius, Fabeln übers. S. 168 ff.

**) Die Grundzüge der griechischen Rhythmik, S. 142 Anm.

***) Dass ein Wechsel des Rhythmus im sechsten Fusse unwahrscheinlich sei, hat bereits O. Crusius *de Babrii aetate*, p. 165 Anm. 1 und p. 195 Anm. 2 erkannt. Vgl. oben S. 230. 231 u. Hanssen Rh. Mus. XXXVIII (1883) S. 222 ff. Ein musikalisches Accentgesetz in der quantitirenden Poesie der Griechen.

†) S. 523 *K. Duplex clodum hipponactium trimetrum acatalectum fit hoc modo, cum tertii pedis quattuor syllabae sunt longae.*

ικὸς στίχος, worunter bekanntlich ein Choliambus zu verstehen ist, auch im fünften Fusse einen Spondeus hat, dahin, dass die χώ-ρσις statt im sechsten Fusse bereits im fünften beginne.

Und in der That wird man zugeben müssen, dass durch den ondeus an ungewöhnlicher Stelle der Vers etwas steifes, schlep-des, lahmes bekomme, was ihm seinen Namen eingetragen hat, r indessen fortan nicht mehr in „Hinkiambus“ sondern in hmer oder schlendernder Iambus“ zu verdeutschen ist.

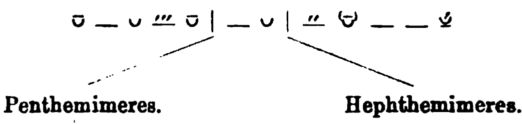
Zu dem gleichen Resultate gelangen wir übrigens auch auf einem deren Wege. Bestände das charakteristische Merkmal des Verses der Umbiegung des letzten Iambus in einen Trochäus, neben dem dann der Spondeus wegen der bekannten Licenz der letzten Silbe ch erklärlich scheinen würde, so sollte man erwarten, dass bei der hilderung des letzten Fusses von den Metrikern der Trochäus stets erster und der Spondeus in zweiter Linie Erwähnung fände. Ge-de das Gegentheil ist der Fall. Fast durchweg*) wird der Spon-us an erster Stelle genannt. Ja Aristides Quintilianus p. 53 Meib., sgleichen Rufin. p. 559 K. und Mall. Theod. p. 594 K. erwähnen s Versschluss nur den Spondeus. In ähnlicher Weise erklärt auch erentianus Maurus 2404, p. 397 K. den Versschluss: *sed quia iu-ntos scandimus pedes istos, ‖ paeona fieri perspicis pedem in fine ‖ ritos nam primus implet hanc partem ‖ breuis locata cum sit nte tres longas.* Wäre der Trochäus im Schlusse das Ursprüngliche, würde man ferner warten dürfen, dass er auch in den erhaltenen holiambenfragmenten eine grössere Rolle spiele. Eine Durchsicht erselben ergibt indessen, dass vor Babrius der Spondeus doppelt so ft als der Trochäus am Ende erscheint, während er bekanntlich bei em strengeren Babrius Regel ist.

Endlich besitzen wir ein direktes Zeugniss, dass die rhythmische lessung die gleiche ist, wie die des tragischen und komischen Tri-ieters, bei Mar. Plotius Sacerdos, p. 519 K., der zugleich ausdrück-ch als charakteristisches Merkmal des Choliambus die Längung er Paenultima bezeichnet: *Hipponactium trimetrum clodum percuti-ır sicut iambicum trimetrum archilochium comicum uel ragicum, sed paenultimam longam habet contra illorum ratio-em, quae breuem habent***).

*) Hephaest. c. 5, p. 18 W., der Gramm. bei Tyrwh. diss. de Babr., . 17; Mar. Victorin. p. 136 K.; Caes. Bass. p. 257; Mar. Plot. Sacerd. p. 19; Iuba b. Ruf. de Metris Comm. p. 562; [Censorini] frg. de metr. p. 13 K. Nur Mar. Victor. p. 136 sagt: *nam pro iambo inductus trochaeus ontra legem trimetri iambici metrum innouauit quod adaeque et ex spondeo ontigit.* Kurz vorher nennt auch er den Spondeus an erster Stelle.

**) Vgl. Atilius Fortunat. p. 293 K *In iambico metro si paenultimam ongam feceris, scazon uocatur.* Weniger Werth möchte ich darauf legen,

Wir können demnach nunmehr den rhythmischen Werth des Ch-
iambus folgendermaassen skizziren:



Was die Anwendbarkeit des Choliambus anlangt, so wa
er für längere Dichtungen offenbar ungeeignet, da der sonderba
Versschluss in zu häufiger Wiederholung leicht ermüdend wirk
konnte. Und in der That hören wir nichts von umfangreichen
Werken, die in diesem Maasse geschrieben waren. Das einzige lä-
gere in Choliamben verfasste Gedicht, welches uns erhalten ist, i-
die 95. Fabel des Babrius (99 resp. 101 Verse), die übrigen erhebe
sich sehr selten bis zu einer Ausdehnung von 20 Versen, bleibe
aber hinter dieser Grenze zumeist beträchtlich zurück. Zwar erwäh
Stob. flor. 58, 10 und Stephanus Byzantius s. u. *Μεγάλη πόλις* *μιμ-
ίαμβοι**), welche wir nach Analogie der erhaltenen „mimiamb."
des Cn. Matius**) für Choliamben halten müssen. Darunter habe
wir jedoch nicht auf der Bühne aufführbare Mimen, sondern mimu-
artige d. h. possenhafte Iamben zu verstehen, die eben gewöhnl.
Choliamben genannt werden***).

Ein Bild von der Entwickelung des Choliambus im Lau
der Jahrhunderte zu geben, ist deshalb ausserordentlich schwieri
weil nicht nur die Summe der erhaltenen Fragmente trotz der Ve
sicherung des Mar. Victorin. S. 136: dass viele alte Schriftstelle
sich dieses Metrums bedient, eine sehr geringe ist, sondern auch d.
Abfassungszeit sich oft nicht genauer eruiren lässt. So müssen w.
uns denn begnügen, vorläufig nur zwei Perioden zu statuiren, dere
erste alle Choliambographen vor Babrius und deren zweite die Fab.
dichtung des Babrius selbst umfasst, der, wie wir sehen werden, nich
nur als Reformator des Choliambus in der Geschichte der Metrik ein
eingehendere Würdigung verdient.

---

dass Eupolis in seinen *Βάπται* zwei Choliamben (Mein. Chol. p. 135) in de
komischen Trimeter einmischt, zumal diese beiden Verse möglicherweise
ein Gedicht des Ananius (frg. 4 Bgk.) parodiren, wie schon G. Herman
E. D. M. p. 48 vermuthet hat. Wichtiger ist schon, wenn in einem Verse
des Rhinthon (Mein. Chol. p. 177) ein Trimeter, in dessen vorletzter Silbe
ει vor folgendem *η* steht, scherzend vom Dichter selbst als hipponactischer
Vers bezeichnet wird.

*) Meineke Anal. Alex. S. 388 will übrigens an beiden Stellen *μιλίαμ-
βοι* schreiben.

**) Die Fragmente des Cn. Matius sind gesammelt in L. Müllers Catull
S. 91.

***) Vgl. Teuffel-Schwabe RLG.[4] § 149, 2.

A. Der griechische Choliambus vor Babrius.

Die Summe der vorbabrianischen Choliamben*) beträgt nur etwa), welche sich noch dazu über einen Zeitraum von sieben Jahr- ıderten vertheilen: nämlich von Hipponax, auf den der Löwenan- il mit etwa 120 Versen kommt, bis auf Diogenes aus Laërte, sen Lebensende in die Jugendzeit des Fabulisten Babrius gefallen n muss. Zeitlich fixirbare, nachbabrianische Choliamben sind bis zt nicht aufgefunden. Bezüglich der metrischen Gesetze, die der oliambus vor Babrius befolgt, müssen wir ihm, natürlich abgesehen ı der Bildung des letzten Fusses, eine Mittelstellung zuweisen ischen dem tragischen und komischen Trimeter, doch so, dass er m ersteren, namentlich hinsichtlich der Anzahl der Auflösungen d der Zulassung kyklischer Takte, aber auch in anderer Hinsicht it näher steht.

Der Anapäst.

Der kyklische Anapäst wird in dieser Zeit offenbar zu ver- eiden gesucht. Nachweisbar ist er bis jetzt nur einmal im ersten ıss in einem neuerdings von Studemund publicirten Fragmente des ipponax (Anecdd. Var. I, S. 45):

ἐκέλευε βάλλειν καὶ λεύειν Ἱππώνακτα.

Völlig verderbt und wahrscheinlich mit Unrecht für einen boliambus gehalten ist dagegen ein anderes Fragment desselben ichters (74, 2 Bergk), in welchem der Versanfang lautet: Κριτίης Χῖος κτλ. Sonst lässt sich der Anapäst nirgends mit Sicherheit ıfzeigen. An dritter Stelle hat ihn zwar Phoenix 2, 18 Mein. ἔχω ' ὁκόσσον ἔδαισα, doch scheint Mein. mit Recht nach Näkes Vor- ıng ὁκόσον zu emendiren. Noch verdächtiger ist es, wenn wir ihn ei Hippon. frg. 31 an fünfter Stelle finden**):

Ἀπό σ' ὀλέσειεν Ἄρτεμις, σὲ δὲ κὠπόλλων,

o Bergk ihn indessen gegen Meineke, welcher σὲ δ' ὠπόλλων oder κὠπόλλων schreiben will, vertheidigt. Eine sichere Entscheidung isst sich natürlich in diesem Falle nicht geben.

*) Wir geben die Fragmente des Hipponax (circa 120 Verse mit Aus- ıssung der verderbtesten) nach Bgk. PLG. II⁴. Ebendarnach auch die ragmente des Ananius (6 Verse), Diphilus (2), Herodas (19), Kerkidas (1), eschrio (15). Nach Meinekes Choliambensammlung die des Eupolis (2), hoenix (53), Parmeno (7), Hermias (5), Theocrit (4), Asclepiades (1), Apol- ›nius Rhodius (3), Charinus (4), Apollonides Nicaenus (6), Diogenes Laer- ius (9) und die der Anonymi (16). Den Fragmenten des Callimachus (circa 30) aben wir O. Schneiders Callimachea II, S. 229 ff. zu Grunde gelegt.

**) Nach Hephaest. p. 30. 31 sind dreisilbige Füsse von der vorletzten telle des Choliambus ausgeschlossen. Gegen diese Behauptung polemisirt 'zetzes in Cram. Anecd. Ox. III, 310, 17, indem er eben diesen Vers anführt.

Der Tribrachys.

Der Tribrachys findet sich nur in den ersten vier Füssen und auch da verhältnissmässig selten. In den circa 300 Choliamben, die aus dieser Periode erhalten sind, kommt er im ganzen noch nicht zwanzigmal vor. Dabei ist zu berücksichtigen, dass davon acht Tribrachen (neben fünf Daktylen) auf das aus 23 Versen bestehende zweite Gedicht des Phoenix (Mein., S. 141) entfallen, der auch allein von allen den Tribrachys im dritten und vierten Fuss verwendet. Dieses Gedicht unterscheidet sich also von der ganzen anderen vorbabrianischen Choliambendichtung durch eine unverhältnissmässige Menge aufgelöster Arsen und die Vermuthung Meinekes (S. 90 des Lachmannschen Babrius), dass der Dichter die Weichlichkeit des Assyrerkönigs Ninos, von dem es handelt, auch in der metrischen Form auf diese Weise habe verspotten wollen, hat um so mehr für sich, als die übrigen drei Fragmente desselben Dichters, welche 30 Verse umfassen, nicht einen einzigen Daktylus und nur einen Tribrachys (3, 3) aufweisen. Auf 100 vorbabrianische Choliamben kämen somit, von jenem Gedicht des Phoenix abgesehen, im Durchschnitt etwa drei Tribrachen.

Im ersten Fuss findet er sich bei Hipponax 15, 2, Bergk δι' διὰ Λυδῶν. — 22 A. Μακάριος ὅστις. — 31. Ἀπό σ' ὀλέσειεν. — 35, 4 κατέφαγε. — Ferner bei Eupolis (Mein., S. 135) in dem ersten der beiden in die iambischen Trimeter eingeschobenen Choliamben ἀνόσια πάσχω und Anonym. frg. V, Mein. ἐγένετο καὶ κτλ. Von feineren Regeln betreffend die Stellung der Auflösungssilben ist, wie man sieht, hier keine Rede.

In den folgenden Füssen scheint die Disciplin eine grössere. Die Auflösungssilben gehören hier stets demselben Worte an. Infolge dessen ist der Tribrachys entweder in einem drei- oder mehrsilbigen Worte enthalten, oder was häufiger ist, so gestellt, dass die Thesis durch die letzte Silbe eines mehrsilbigen Wortes oder auch durch ein einsilbiges gebildet ist, welches mit dem vorhergehenden oder auch, was weniger elegant ist, mit dem folgenden Worte eng zusammenhängt.

Im zweiten Fuss: Hippon. 13, 2 ὦ Κλαζομένιοι. — 58, 1 κάλειφα ῥόδινον. — Phoenix 2, 18 ἔχω δ' ὁκόσον ἔδαισα (Conj. Näkes statt ὁκόσσον, um den Anapäst wegzuschaffen). Ferner vielleicht mit Mein. (nach einigen Hdsch.) Phoenix 2, 21 ἐγὼ δ' ἐς αἴδην (statt ᾄδην). Das Fragment des Callim. 98a ist zu verderbt, als dass wir den Tribrachys im ersten Vers für sicher halten könnten.

Im dritten und vierten Fuss findet er sich nur bei Phoenix und zwar im dritten: 2, 1 Ἀνὴρ Νίνος τις ἐγένετ', ὡς ἐγὼ κλύω und 3, 3 ἐὼν ἄριστος ἔλαβε πελλίδα χρυσέην; im vierten nur in dem

rühnten zweiten Gedicht, hier aber fünfmal: v. 5 *οὐ παρὰ μάγοισι* *ϱ ἱερὸν ἀνέστησεν.* — v. 10 *κηρᾶν τὰ δ' ἄλλα πάντα κατὰ πετρῶν* *ει.* — v. 11 *ὡς ἀπέθαν' ὡνὴρ πᾶσι κατέλιπεν ῥῆσιν.* — 16 *ἐγὼ* *νος πάλαι ποκ' ἐγενόμην πνεῦμα.* — v. 20 *φέρουσιν, ὥσπερ ὠμὸν* *φον αἱ Βάκχαι.*. Ob in dem Versschluss des Herodas 9, 1 .... *ἵνα* *Ναννάκου κλαύσῃ* ein Tribrachys oder Daktylus an dritter Stelle statuiren, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden, letzteres aber deshalb wahrscheinlich, weil bei den anderen Choliambographen r Tribrachys im dritten Fusse nicht erscheint, der Daktylus dagegen dritter Stelle wiederholt und bei verschiedenen Dichtern vorkommt. ıch bei Babrius hat, wie wir sehen werden, der Daktylus an dritter elle vor dem Tribrachys bei weitem den Vorzug.

Der Daktylus.

Der Daktylus erscheint nirgends anders als im ersten (etwa ›benmal) oder dritten Fuss (etwa neunmal). Die Auflösungssilben hören mit einer Ausnahme (Callim. frg. 98a v. 4) demselben Worte ı. Wie der Tribrachys an erster Stelle eine grössere Freiheit zu :niessen scheint als an den folgenden, so ist auch der Daktylus wohl ıselbst etwas zwangloser als sein College im dritten Fusse.

Im ersten Fusse hat ihn Hipponax zweimal in einem mehrsilbigen 'orte: 35, 2 *θυννίδα τε καὶ**) (diese Form des Daktylus kommt bei Ba-ius nicht vor) und 35, 3 *δαινύμενος, ὥσπερ.* Ebenso einmal Phoenix , 2 *'Ασσύριος ὅστις.* Der Versanfang *βουλόμενος* Callim. frg. 98d 3 beruht nur auf einer Vermuthung O. Schneiders. Eine andere orm, die bei Babrius die regelmässige ist, besteht in der Trennung r einsilbigen Arsis von der Thesis, welche durch ein zweisilbiges 'ort oder den Anfang eines mehrsilbigen gebildet werden. So Phoenix 5 *οὐ παρὰ μάγοισι.* — 2, 11 *ὡς ἀπέθαν' ὡνήρ.* — Diogen. Laert. 3 *τὸν πόδα κολυμβῶν.* Eine auffallende Vertheilung der beiden ıflösungssilben auf Ende und Anfang zweier zweisilbiger Worte ıdet sich nur Callim. frg. 98a v. 4 Schn. *μηδὲ παρὰ νύσσῃ.* Zwar ; auch hier die Ueberlieferung eine mangelhafte, doch dürfen wir e Zulässigkeit einer solchen Stellung nicht schlankweg leugnen, da r Tribrachys im 31. Fragmente des Hipponax *ἀπό σ' ὀλέσειεν* offen-.r ähnlich gebaut ist.

Der Daktylus im dritten Fusse ist mit Ausnahme eines Falles · Phoen. 2, 13 in einem Eigennamen: *"Ακουσον εἴτ' 'Ασσύριος εἴτε καὶ* *Ἰνδός* — so gestellt, dass die Thesis die Schlusssilbe eines zwei-ler mehrsilbigen Wortes, die Arsis aber ein zweisilbiges Wort ist

---

*) Bei Athen. VII, 304 B, der uns dies Fragment aufbewahrt, steht rar *θύνναν*. Indessen hatten Meineke und Bergk ein Recht zu obiger chreibart, da an der betreffenden Stelle von *θυννίδες* die Rede ist.

oder der Anfang eines mehrsilbigen. Arsis und Thesis sind also durch die Penthemimeres geschieden: Hipponax 15, 2 *ἴθι διὰ Λυδῶν παρὰ τὸν Ἀττάλεω τύμβον*. (Vielleicht ist auch 2, 2 mit Bergk statt des hdschr. *τοιόνδε τι δάφνας κατέχων* zu schreiben *τοιόνδε δάφνης κλάδον ἔχων*). Phoenix 2, 3 *καὶ τἄλλα πολλῷ πλέονα Κασπίης ψάμμου*. wo allerdings Mein. *πλεῦνα* vermuthet. Callim. 86, 3 Schn. *γέρων ἀλαζὼν ἄδικα βιβλία ψήχων*. — 94, 3 *καὶ τῆς ἁμάξης ἐλέγετο σταθμήσασθαι*. (Dagegen ist in Fragment 86, 1 *ἐς τὸ πρὸ τείχευς ἱερὸν κτλ.* vielmehr mit Mein. und Schn. *ἱρόν* zu schreiben). Diogen. Laert. 2, 3 *τὸν πόδα κολυμβῶν περιέπειρέ πως ἥλῳ*. Anonym. Frg. 1, 1 f. Mein. *Ὁ κλεινὸς Ἶνις βασιλέως Ἀμάζασπος ὁ Μιθριδάτου βασιλέως κασίγνητος*. In dem Fragment des Hippon. 70 B . . . . *ὡς Ἐφεσίη δέλφαξ* . . . lässt sich nicht entscheiden, ob der Daktylus im ersten oder dritten Fusse stand.

Die Verbindung zweier dreisilbiger Füsse in einem Verse ist nur viermal nachweisbar. Ein Tribrachys im ersten findet sich mit einem Daktylus im dritten Fuss Hippon. 15, 2 *ἴθι διὰ Λυδῶν παρὰ τὸν Ἀττάλεω τύμβον*. Der Daktylus im ersten mit dem Tribrachys im vierten zweimal bei Phoenix in dem durch die Menge der Auflösungen auffälligen Gedicht des Phoenix 2, 5 *οὐ παρὰ μάγοισι πῦρ ἱερὸν ἀνέστησεν* und v. 11 *ὡς ἀπέθαν' ὠνὴρ πᾶσι κατέλιπεν ῥῆσιν* und endlich bei Diogen. Laert. 2, 3 *τὸν πόδα κολυμβῶν περιέπειρέ πως ἥλῳ*.

Der Spondeus.

Der Spondeus war natürlich zu allen Zeiten im ersten und besonders im dritten Fusse gebräuchlich. Verse, in denen gar keine irrationale Länge vorkommt, sind sogar sehr selten, weil zu einförmig. Aber auch an der Anwendung des Spondeus im fünften Fusse nahmen die ältesten Choliambographen Hipponax und Ananius im Gegensatz zu den Römern, denen diese Bildung von den Metrikern streng untersagt wurde*), wenig Anstoss. Auch den griechischen Metrikern erschien diese Form, der sich namentlich Ananius bedient haben soll**), auffällig genug, um ihr den besonderen Namen des lendenlahmen Verses, *ἰσχιορρωγικὸς στίχος*, zu geben. Nach Ananius und Hipponax scheint sie nicht mehr üblich gewesen zu sein. Wenigstens finden wir sie nur noch in Theocrits kurzem Epigramm auf

*) Vgl. Caes. Bass. S. 257 *K. hic pessimus erit (scil. scazon), qui habuerit alium quinto loco iambum quo tamen sine religione usus est Hipponax*: Aehnlich Terent. Maur. 2409 ff., Mar. Victor. S. 136 *K.* Dagegen Hephaestio S. 30 *τὸ δὲ χωλὸν οὐ δέχεται τοὺς παραλήγοντας τρισυλλάβους πόδας . . . ἀλλὰ μάλιστα μὲν ἴαμβον . . . ἔσθ' ὅτε καὶ σπονδεῖον ὅτε καὶ τραχύτερον γίνεται κτλ.* Vgl. auch Schol. ad Heph. p. 169.

**) Gramm. MS. bei Tyrwhitt de Babrio p. CLXX, Fur.

Hipponax, in dem die absichtliche Nachahmung des Dichters auf der Hand liegt. Erst Babrius hat sich dann wieder hier und da dieselbe Freiheit gestattet.

Abgesehen von den elf Fällen, in denen *correptio attica* eintritt*) und von den fünf Versen des Hipponax, in denen *οι αι ει* vor folgendem Vokal verkürzt gebraucht wird**) (in den Versschlüssen: Hippon. 6, 1 *ἐκποιήσασθαι.* — 14, 1 *Ἐρυθραίων παῖδας.* — 42, 3 *Αἰνειῶν πάλμυς.* — 43, 3 *ποιήσωμαι.* — 44, 1 *προσπταίων κώλῳ*) findet sich der Spondeus an fünfter Stelle noch Hippon. 1, 1 *Κυλλήνης πάλμυν.* — 5, 2 *ὥσπερ φάρμακον.* — 8, 1 *προσδέχονται χάσκοντες* (16, 1 *Κυλληναῖε* Mein., Bgk. *Κυλλήνειε* Welck. statt des hdschr. *Κυλλήνιε****), 20, 4 *γὰρ δείλαιος.* — 48, 1 *ἀλλᾶντα ψύχων.* — Anan. 2, 1 *οὐδὲν τἆλλα.* — 3, 2 *τρεῖς ἀνθρώπους.* — 3, 3 *χρυσοῦ κρέσσω.* — Theocr. in dem Epigramm auf Hipponax dessen Versmaass nachahmend: v. 1 ... *Ἱππῶναξ κεῖται.* — v. 2 *προσέρχευ τῷ τύμβῳ.* Höchst unsicher ist demnach der von O. Schneider angenommene Versschluss des Callim. frg. 98a v. 1 *ἐς πολλὴν* [*λίην*] und ebenda v. 4 *ἄξωσιν* [*πάντα*]. Endlich lesen wir noch am Schlusse des zweiten anonymen Fragmentes bei Mein. ... *καὶ χειμῶνος* aus Sextus Empiricus, der es aber einem Komiker zuschreibt.

Im zweiten Fusse wird dagegen der Spondeus wie überhaupt die irrationale Länge vermieden, selbst correptio attica findet sich nur sechsmal, wobei aber stets nur die beiden flüssigsten der Liquiden *λ* und *ρ* zugelassen sind: Hippon. 20, 1. — 47, 2. — Herod. 1, 2. — Phoen. 4, 3 Mein. p. 179. — Parm. 2, 1. — Callim. 83a, 2. — *ευ* und *οι* werden vor folgendem Vokal zweimal verkürzt (sodass also der zweite Bestandtheil des Diphthongs consonantisch auszusprechen ist): Hippon. 22B *καίτοι γ' εὔωνον*†) und Phoen. 3, 6 *τρέμων οἷόν περ.* Hippon frg. 21 B *τοὺς ἄνδρας τούτους κτλ.* ist kein Choliambus. Ob aber bei Hippon. 49, 5 *Νικύρτα καὶ Σάβαννι τῷ κυβερνήτῃ* ein Spondeus an zweiter Stelle zu statuiren ist, muss dahingestellt bleiben. Callim. frg. 83c ist *καλαί* nach Sitte der Attiker reiner Iambus (so auch immer bei Babrius), während Aeschrio frg. 4 die erste Silbe in die Thesis stellt.

---

*) Merkwürdigerweise stehen Muta c. liq. neunmal in mitten des Wortes (anders als im vierten Fuss): Hipp. 29 (*θν*). — 47, 2 (*πρ*). — Herod. 1, 2 (*φρ*). — 3, 1 (*θρ*). — Aeschr. 8, 3 (*κρ*). — Phoen. (*τρ*). — Callim. frg. 85 (*πρ*). — frg. 94, 3 (*θμ*). Charin (*τρ*) und nur zweimal bilden sie den Anfang des folgenden: Hipp. 35, 4 (*χρ*), Phoen. 4, 2, p. 179 Mein. (*κρ*). Die Liquida ist also meist *ρ*.

**) Was auch sonst vorkommt, vgl. Christ Metrik, S. 20.

***) Priscian, S. 428 *K.* führt diesen Vers aus Heliodor an zum Beweise, dass Hipponax Iamben und Choliamben vermischt habe.

†) Schol. Heph. p. 156 ed. 2 Gaisf.: *Ὁμοίως καὶ τὴν ευ εὑρίσκομεν ποιοῦσαν κοινήν· οἷον ἐν τῷ πρώτῳ ἰάμβῳ Ἱππώνακτος, ἔνθα φησί· Μακάριος ὅστις θηρεύει, τὴν ρευ ἐν τετάρτῳ ποδὶ συνέστειλε. καὶ πάλιν ὁ αὐτὸς ἐν δευτέρῳ ποδὶ τὴν ευ· καίτοι γ' εὔ. κτλ.*

Im vierten Fusse ist dagegen der Spondeus nachweisbar. Auch hier findet sich zunächst, aber ebenfalls nur bei Hipponax, die Verkürzung des Diphthongen ευ vor folgendem Diphthong frg. 22 A Bgk. *Μακάριος ὅστις θηρεύει* und Studemund Anecdd. Var. I 45 *ἐκέλευε βάλλειν καὶ λεύειν Ἱππώνακτα*, wo sogar Spondeus im vierten und fünften Fuss vereint ist. Ebenso wird η vor folgendem ι verkürzt frg. 42, 1: *ἐπ' ἁρμάτων τε καὶ Θρηϊκίων πώλων*. Ein veritabler Spondeus findet sich sodann in einem Fragmente desselben Dichters, Studemund Anecdd. S. 48 und sogar Callim. frg. 89 scheint sich, freilich in einem Eigennamen, dieselbe Freiheit zu gestatten: *Σόλων ἐκεῖνος δ' ὡς Χιλῶν' ἀπέστειλεν*. Dagegen wird wohl Phoen. 1, 7 mit Meineke *ὁ νῦν ἅλας δοὺς αὖθι κηρίον δώσει* (statt *αὖθις*) zu schreiben sein. Correptio attica findet zwölfmal statt*). Auch hier scheinen nur die Liquiden ρ und λ erwünscht zu sein. Nur einmal ist in einem fünfsilbigen Worte, was sonst nicht im Verse unterzubringen war, von Hipponax eine Silbe in die Arsis des vierten Fusses gestellt, hinter der κν folgt, nämlich frg. 49, 3 *ἣν αὐτὸν ὄπφις τὠντικνήμιον δήκῃ*. Natürlich sind dann weder im zweiten noch im vierten Fusse Muta und Liquida auf Ende und Anfang zweier Wörter vertheilt.

Cäsuren.

Was die Cäsuren anlangt, so folgt der griechische Choliambus aufs strengste den Gesetzen des iambischen Trimeters der klassischen Zeit. Eine Cäsur in der Mitte des Verses, welche denselben in zwei gleiche Abschnitte zerlegen würde, ist ganz unstatthaft, wenn sie nicht durch eine der beiden Hauptcäsuren Penthemimeres oder Hephthemimeres verdeckt wird. Von diesen beiden ist die erstere wiederum die gebräuchlichste und nur um Einförmigkeit zu vermeiden, wird statt ihrer, durchschnittlich im vierten Verse, die Hephthemimeres gesetzt. Zuweilen sind beide vereint, was aber keineswegs die gewöhnliche Form ist. Verse, welche weder die Penthemimeres noch die Hephthemimeres aufzuweisen haben, müssen als höchst verdächtig bezeichnet werden. In der Ueberlieferung finden sich hierfür zwei Beispiele: Hipponax 30 A: *Ὦ Ζεῦ πάτερ, θεῶν Ὀλυμπίων πάλμυ*, wo indessen Meinekes glänzende Emendation: *Ὦ Ζεῦ πάτερ Ζεῦ, θεῶν Ὀ. π.***) Abhilfe schafft und Aeschrio 8, 9 *ἔγραψεν ἅσσ' ἔγραψ'· ἐγὼ γὰρ οὐκ οἶδα*, wo der cod. Palat. Anthol. im Gegensatz zur Lesart des Athen. (vgl. Bergk adn.) giebt: *ἔγραψεν οἷ' ἔγραψεν· ἐγὼ δ' οὐκ οἶδα*. Vielleicht dürfen wir es wagen, mit einer kleinen Umstellung der Negation zu schreiben: *ἔγραψεν ἅσσ' ἔγραψεν· οὐκ ἔγωγ' οἶδα*.

*) Hipp. 44, 1.—49, 3.—49, 6.— Phoen. 1, 1. 8. 16. 17—2, 2. 21. 24. Callim. 83a, 3. - Apoll. Rhod. 1, 2. — Apoll. Nicaen. v. 3.

**) Vgl. Archil. Fragm. 86 Bergk: *ὦ Ζεῦ πάτερ Ζεῦ, σοὶ μὲν οὐρανοῦ κράτος*.

Die beiden auf Conjectur beruhenden Lesarten bei Callimachus,
neider, Fragm. 98a, v. 2 πρόσω κεχώρηκε φλόγα· δρόμου δ' ἴσχε
98d, v. 2 καὶ πάντα τὸν βίον τοιαῦτα μυθεῖσθαι sind demnach
viel zu gewagt zu verwerfen.

Hiatus, Elision, Krasis, Synizesis, Aphairesis.

Ein Hiatus lässt sich in den erhaltenen Fragmenten nirgends
hweisen. Nur am Ende des Verses war er selbstredend erlaubt.
gegen ist die Elision wohl von Allen zugelassen worden, obgleich
sich zufällig in dem einen Choliambus des Kerkidas, den zwei des
polis, den drei des Apoll. Rhod. und den neun des Diog. Laert.
ht findet. Einige, wie Hippon., Callim., Phoen. (und vielleicht noch
schrio 8, 9) setzen sie sogar zuweilen zweimal in demselben Verse.
ie Anhäufung von drei Elisionen wird nur durch eine Conjectur
inekes in dem corrumpirten und wohl unheilbaren Verse, Phoen.
4 erzielt.

Etwa halbmal so oft als die Elision, nämlich im ganzen vierzig-
il, begegnet uns die Krasis. In dieser Hinsicht wie auch bezüg-
h der Elision scheint wunderbarer Weise Hipponax strenger zu sein
s Callimachus. Bei jenem findet sie sich etwa im zwölften Verse
rchschnittlich, bei diesem ist sie in den 30 Versen acht- oder neun-
al zu statuiren. Denselben Procentsatz hat Phoen. (14mal in 53
ersen), der sich auch einmal zwei Krasen in demselben Verse ge-
attet (1, 11). In dem zweiten Gedicht findet sich indessen, — ver-
uthlich rein zufällig — diese metrische Licenz relativ seltener.

Die Synizesis kommt weit seltener wie die Krasis, etwa 18
er 19mal vor und zwar bei Hipponax (acht- bis zehnmal), Ana-
os (einmal), Herodas (zweimal), Phoenix (vermuthlich fünfmal) und
ieocrit (einmal). Eine Beschränkung der Synizesis auf die Arsis
s ersten und die Arsis und Thesis des dritten Fusses, welche die
agiker innezuhalten pflegen*), kann man für die Choliambographen
ineswegs statuiren. Indessen werden fast nur die Vokale ange-
andt, welche in der späteren Entwickelung der Sprache in einen
okal zusammengezogen werden, wie in ἐρέω, δοκέων, ἡμέων, doch
ich λεωλογεῖν Phoen. 2, 8. Die beiden zu verschmelzenden Vokale
ehen meist in der Mitte des Wortes. Einmal indessen bei Hipponax
3, 2 ἦν μὴ ἀπὸ πέμψῃς, sofern hier nicht Aphairesis anzunehmen
t. Hier möchten wir auch der eigenthümlichen Licenz Erwähnung
un, dass in den Fragmenten des Hipponax in Studemund Anecd.
48 im Versanfang ἡμίεκτον dreisilbig zu lesen ist, so dass i wie j
esprochen werden muss**).

*) Vgl. Rumpel, Philol. XXVI, 241 ff.

**) Aehnlich z. B. im Lateinischen Ovid. Met. XIV 209 *semianimesque.*



Die Aphairesis begegnet uns selten. Hipp. 21 B 'πιαλεῖ beruht auf Conjectur und ist dieser Vers auch kein Choliambus. Sie findet sich indessen Aeschr. 8, 1 ἢ 'πίβωτος. — Phoen. 1, 18 'ποφέξατ', — 2, 14 ἦ 'πό. — Callim. frg. 83a Schn. v. 2 ἃ 'ξεῦρε, v. 4 μήκη 'δίδαξε und v. 97 ὦ 'μαί. Vermuthlich ist auch Hipp. 43, 2 ἢν μὴ 'ποπέμψῃς Aphairesis zu statuiren.

Von sonstigen Eigenthümlichkeiten des griechischen Choliambus, möchten wir noch hervorheben, dass die letzte Silbe des Verses nie ein einsilbiges Wort sein darf. Hiervon findet sich keine Ausnahme auch bei Babrius nicht, während die Römer Einsilber wie *est* (*uoluptati est, culinis est, equester sum, amantiores sunt, non est*, sogar *si quis**) zulassen. Wenn wir also bei dem Anonymus Meinekes p. 173 v. 11 im Versschluss ἱππεύς τε lesen, so werden wir uns dabei erinnern, dass dies Gedicht in Rom gefunden ist, und werden demnach den Verfasser für einen Römer halten dürfen**). Der Grund ist offenbar, dass man der fliessenden Aussprache der letzten beiden Silben kein Hinderniss in den Weg legen wollte.

B. Der Mythiambus des Babrius.

Unter den griechischen Choliambographen nimmt, was den Umfang der erhaltenen Dichtungen und die Sauberkeit der Technik anlangt, der Spätling Valerius Babrius weitaus den ersten Rang ein. Seine Fabelsammlung, von der etwa 1425 Verse erhalten sind***), also etwa fünfmal so viel als von allen seinen Vorgängern zusammengenommen, ist freilich — weil sie Jahrhunderte lang als beliebtes, wahrscheinlich beliebtestes Schulbuch allen Unbilden der Lehrer und Schüler ausgesetzt war — in so verwahrlostem Zustande†) auf uns gekommen, dass es viel Mühe gekostet hat, und noch kosten wird, das dem Dichter angethane Unrecht wieder einigermaassen gut zu machen. Indessen dürfen die meisten Gesetze seiner Metrik jetzt als endgiltig festgestellt angesehen werden. Ihn zeitlich zu fixiren, ist erst in allerjüngster Zeit gelungen. Wir können ihn mit annähernder

*) Vgl. hierüber die Belege bei O. Crusius *de Babrii aetate*. S. 164.

**) Babr. 50, 20 οὐδ' ἄν τις steht in einem interpolirten Epimythium.

***) Den folgenden Untersuchungen ist der Text der Rutherfordschen Ausgabe (London 1883) zu Grunde gelegt. Die Abweichungen von demselben sind immer ausdrücklich erwähnt. Die von Rutherford mit Recht als verdächtig angesehenen Fabeln in gesperrtem Druck sind hier und da nur insofern benutzt, als sich in ihnen Sonderheiten finden.

†) Wer sich davon rasch überzeugen will, findet genaue Zusammenstellungen in Rutherfords Ausgabe, Einl. S. LXXVIII ff.

Sicherheit für den Lehrer des nachmaligen Kaisers Elagabal halten, dem auch vermuthlich beide Prooemien gewidmet sind*).

Seinen metrischen Eigenthümlichkeiten nach steht er scheinbar den römischen Choliambographen in mancher Hinsicht weit näher als den griechischen. Freilich ist dabei wohl zu beachten, dass, wenn wir von den drei erhaltenen Choliamben des Apollonius Rhodius, den vier des Charinus, den sechs des Apollinides Nicaenus und den elf des Diogenes Laertius absehen, die einen genaueren Einblick in die Verskunst der betreffenden Dichter natürlich nicht gestatten, Babrius von seinem nächsten griechischen Vorgänger Callimachus durch einen Zeitraum von nicht weniger als 450 Jahren getrennt ist**), während Persius und dessen Nachfolger, mit denen er seit Duebners „Animadversiones criticae de Babrii *μυθιάμβοις*" verglichen zu werden pflegt, ihm zeitlich ungleich näher stehen. Ausserdem ist zu betonen, dass der Dichter in beiden Prooemien mit grossem Selbstbewusstsein von seiner Verskunst spricht, und sich selbst nicht bloss als Erfinder einer neuen Litteraturgattung (Prooem. II, v. 9) bezeichnet, sondern dem von ihm angewandten Versmaasse sogar einen besonderen Namen, Mythiambus, giebt, wozu er sich offenbar deshalb berechtigt fühlte, weil er den Choliambus für die Fabeldichtung in geeigneter Weise selbst ausgestaltet hat, indem er z. B., um das Metrum entsprechend dem Ton der oft scherzhaften Erzählung zu beleben, von den dreisilbigen Füssen, dem Anapäst, Daktylus und Tribrachys, einen weit umfassenderen Gebrauch macht, als es vorher der Fall gewesen zu sein scheint.

Die am meisten charakteristische Eigenthümlichkeit dieses Mythiambus, die den Babrius zu einer für den Metriker höchst interessanten und wichtigen Erscheinung macht, besteht in der sonderbaren Mischung des quantitirenden und rhythmischen Princips, welches bei ihm zum erstenmal in der antiken Litteratur zur Erscheinung gelangt. Neben feinster Beobachtung der Gesetze der alten Metriker, wird hier zum erstenmale dem Wortaccent eine weitgehende Berücksichtigung zu Theil. Freilich sind nicht alle Verse so gebaut wie etwa der Schluss der 38. Fabel:

πεύκη στένουσα ʽπῶς ἂν' εἶπε ʽμεμφοίμην
τὸν πέλεκυν, ὅς μου μὴ προσῆκε τῇ ῥίζῃ
ὡς τοὺς κακίστους σφῆνας ὧν ἐγὼ μήτηρ;
ἄλλος γὰρ ἄλλῃ μ' ἐμπεσὼν διαῤῥήσει.'

*) Genaueres hierüber findet man, abgesehen von den bahnbrechenden Untersuchungen von O. Crusius *de Babrii aetate*, Leipzig 1879, bei C. J. Neumann, Rh. Mus. 35, 301 ff. und in der demnächst erscheinenden Breslauer Abhandlung von Max Ficus *de Babrii uita capita tria,* welche überhaupt manches, was hier nur angedeutet werden kann, ausführlicher behandelt.

**) Nachbabrianische Choliamben haben sich bis jetzt noch nicht nachweisen lassen.

oder wie die ersten Zeilen des ganzen Buches Prooem. I, 1. die doch gewiss der Dichter besondere Sorgfalt verwendet ha[illegible]:

Γενεὴ δικαίων ἦν τὸ πρῶτον ἀνθρώπων,
Ὦ Βράγχε τέκνον, ἣν καλοῦσι χρυσείην.

Eine derartige Uebereinstimmung von Wort- und Versaccent sonstiger subtilster Beobachtung antiker Prosodie und Metrik [illegible] dem Dichter offenbar die grössten Schwierigkeiten machen, und [illegible] deshalb von ihm nicht consequent durchgeführt werden. A[illegible] einer Stelle wenigstens kehrt der Accent, wie L. Ahrens de cr[illegible] aph. p. 31 zuerst gesehen hat, ausnahmslos wieder: in der Pe[illegible] tima des Verses, wenn auch Wort- und Versaccent, wie w[illegible] bei Bestimmung des rhythmischen Werthes des Choliambus nachw[illegible] sich keineswegs am Schlusse decken, vielmehr ein Widerstreit zw[illegible] beiden von Babrius offenbar beabsichtigt ist. Auf jeden Fall haben [illegible] Babrius den Revolutionär zu erkennen, der trotz feinster Beoba[illegible] des antiken Quantitätsprincips mit der althergebrachten Gleichg[illegible] keit gegen den Wortaccent bricht und somit wenigstens thei[illegible] die Berechtigung eines anderen rhythmischen Princips anerkennt, in den nächsten Jahrhunderten sich in der ganzen civilisirten [illegible] allmählich zum alleinherrschenden emporschwang. Eine Frage grösster Wichtigkeit ist es also: wodurch wurde Babrius veranl[illegible] in diese neuen Bahnen einzulenken? Die Antwort hierauf ist [illegible] schieden gegeben worden*) und das letzte Wort in dieser Fr[illegible] ist sicher noch nicht gesprochen. Die meisten erklären mehr [illegible] weniger bestimmt die Betonung der Paenultima als eine Conce[illegible] an das neuaufkommende rhythmische Princip byzantinischer V[illegible] poesie, zum Theil in der falschen Voraussetzung, dass die griechi[illegible] Volkspoesie, der ja die Fabeldichtung unstreitig sehr nahe st[illegible] immer dem Wortaccente Concessionen gemacht habe, und halten de[illegible] gemäss den Choliambus oder richtiger Mythiambus des Babrius [illegible] den Vater des späteren politischen Verses. Eine solche Annah[illegible] hat auch nicht den Schatten von Wahrscheinlichkeit für sich, da [illegible] letztere nach Analogie der syrischen Poesie lediglich silbenzählend gebaut ist, und die einzige Eigenthümlichkeit, die er mit dem Babr[illegible] anischen Mythiambus gemeinsam hat, die durchgehende Betonung de[illegible] Paenultima des Verses, auch in anderen Maassen vorkommt**).

Dagegen meint O. Crusius de Babrii aet. S. 164 diese Haupt[illegible] eigenthümlichkeit der babrianischen Verskunst, weil weder vorher no[illegible] in den „nächsten vier Jahrhunderten nachher" etwas dem analoge[illegible]

*) Vgl. L. Ahrens de cras. et aph. S. 31. Tycho Mommsen Accent-choliamben, Philologus 16, 721 ff. Hartung i. s. Babrius, S. 15. Ritschl op. I, 297. Eberhard ed. praef. S. IV. Rossbach-Westphal, Gr. Metrik II² 54. Gleditsch, Metrik d. Gr. u. Röm. in J. Müllers Handb. II 540.

**) Vgl. im folgenden S. 824, Anm. **.

in der **griechischen** Poesie zu finden sei, auf eine Nachahmung des **römischen** Choliambus zurückführen zu müssen, in welchem nach dem bekannten Betonungsgesetz der lateinischen Sprache die Paenultima des Verses als Länge auch den Wortaccent trage. Diese für unser modernes Sprachgefühl höchst plausible Erklärung hat indessen neuerdings eine recht bedeutende Erschütterung erhalten. Schon Corssen hatte in seinem Buche über die Aussprache u. s. w. der lateinischen Sprache nicht bloss für die griechische (II, 400), sondern auch für die lateinische (II, 972—988) Verskunst den Satz aufgestellt, dass in ihr lediglich das Princip der Tondauer der Silben herrsche. Dieser Satz ist nun von Wilh. Meyer in zwei Abhandlungen*) der Kgl. bayer. Akad. d. Wsssch., Bd. XVII (1886) gründlich **selbst für die Volkspoesie** (S. 270 ff.) erwiesen. Darnach haben weder die römischen noch die griechischen Dichter bis auf Augustin und Gregor von Nazianz — mit Babrius weiss Meyer offenbar nichts anzufangen, obwohl er ihn erwähnt — sich um den Wortaccent auch nur im geringsten gekümmert. Mit voller Berechtigung zieht er dann aus dieser Thatsache den Schluss, dass die rhythmische, zugleich silbenzählende Dichtung weder in der griechischen noch in der lateinischen Sprache ihren Ursprung gehabt haben könne, sondern in einer anderen und dass also höchst wahrscheinlich die rhythmische Poesie aus den Heimathlanden des Christenthums, wo die Verskunst der Syrer die Quantität vernachlässigte und die Silben zählte, von den frommen Vätern der Kirche, die zunächst meist semitischen Ursprungs waren, vermuthlich im beabsichtigten Gegensatz zur heidnischen Poesie aus der syrischen Dichtkunst in die Sprachen des Abendlandes hinübergetragen worden sei. Und diese Vermuthung kann nur bestärkt werden, wenn wir sehen, dass die ersten Vertreter des rhythmischen Princips, von Babrius abgesehen, hervorragende Verfechter der neuem Glaubenslehre: in der lateinischen Poesie Augustin, in der griechischen Gregor von Nazianz**) sind und dass auch in den

*) S. 1—120: „Ueber die Beobachtung des Wortaccentes in der altlateinischen Poesie" und ebendas. S. 267—449 „Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung." — Kurz vorher war auch E. Seelmann „Aussprache des Latein nach physiologisch-historischen Grundsätzen", Heilbronn 1885 zu dem Ergebniss gelangt, dass im alten Latein betonte Silben zwar mit höherer Stimme und nachdrucksvoller zu sprechen als unbetonte, die betonten jedoch **weniger energisch** als im Deutschen, die unbetonten **mehr**. Energische Stimmhöhe und Dauer haben sich darnach ziemlich gleichmässig in der Aussprache abgehoben. Vgl. auch J. H. Heinrich Schmidt, die Kunstformen der griech. Poesie und ihre Bedeutung, IV, S. 46 ff. und Isidor Hilberg, das Princip der Silbenwägung Wien 1879, S. 273.

**) Auch Gregor v. Nazianz betont in seinen Hymnen durchweg die Paenultima. An römischen Einfluss wird doch dabei Niemand denken.

folgenden Jahrhunderten diese neue Dichtungsweise mit Vorliebe von Verächtern heidnischer Sitte gepflegt wurde.

Und Babrius ist der erste, der den Wortaccent ganz wie Gregor von Nazianz in seinen Hymnen, die doch sonst mit der Metrik des Babrius nicht das mindeste zu thun haben, auf der Paenultima in consequenter Weise berücksichtigt. Liegt hier nicht der Gedanke nahe, dass er, der als Lehrer eines zum Elagabalspriester bestimmten Syrerknabens auserlesen wurde, er, der seine genaue Bekanntschaft mit den Arabern uns ausdrücklich berichtet (57, 12 ff.), der allein von allen die Syrer als Erfinder der Fabel preist (Prooem. II, 2) und auch in seinen mythologischen Anschauungen von griechischer und römischer Tradition abweicht*), hier ein Stück vaterländischer, nämlich semitischer Verskunst, in die abendländische hereingebracht hat**)?

Ebenso scheint eine Nachahmung des Babrius bei der sonstigen ungeheuren Divergenz als ausgeschlossen.

*) Ueber alle diese Punkte findet man genauere Erörterungen in der demnächst erscheinenden Dissertation v. Max Ficus *de Babrii uita capita tria*.

**) Bekanntlich nimmt man neuerdings als sicher an, dass Babrius ein Römer war, und seine Verskunst lediglich unter römischem Einflusse stehe. Wir werden indessen wiederholt auf den Gegensatz zurückkommen, der sich auch in der Metrik zwischen ihm und den römischen Choliambographen wie Catull, Martial, Petron u. s. w. zeigt, die ihm doch zeitlich ungleich näher stehen, als die umfangreicheren griechischen Choliambendichtungen. Uebrigens findet sich das gleiche auffallende Gesetz der Betonung der Paenultima auch in einer anderen Versgattung, die nicht leicht in den Verdacht der Nachahmung eines römischen Verses oder des babrianischen Choliambus gerathen dürfte, nämlich in den Anakreonteen der späteren Zeit. In den 254 Versen des Johannes Grammaticus aus Gaza in Palästina (6. Jahrh.) findet sich nur vierzehnmal (viermal davon in Eigennamen) das Gesetz verletzt (Bergk PLG. III[4], S. 342—348). Constantinus Siculus (9. oder 10. Jahrh.) hat es in 222 Versen und Leo Magister (10 Jahrh.) in 292 Versen nirgends (Bergk, S. 351—362), endlich Georgius Grammaticus (nach Bergk Landsmann des Johannes Gazaeus, wo nicht sein Zeitgenosse), in 470 Versen nur dreimal in demselben Eigennamen *Παλλάς* verletzt (Bergk, S. 364—374; *φέρουσα* 1, 60 ist lediglich Vermuthung Bergks). Der Epithalamios (S. 374 f. Bergk), in dessen 39 Versen fünfmal Oxytona den Vers schliessen, gehört also möglicherweise einem anderen Autor an und ist vielleicht nur zu den vorhergehenden des Georgius Grammaticus als Analogon hinzugefügt. In allen diesen im übrigen ebenfalls prosodisch gebauten Anakreonteen wird also, wie bei Babrius, die Accentuirung der Pänultima durchgeführt und dadurch, dass diese Leute zum Theil sicher semitischer Abkunft waren, gewinnt die Annahme, dass es sich hierbei um eine Eigenthümlichkeit orientalischer Metrik handelt, noch mehr an Wahrscheinlichkeit. So sind wir also wohl nicht mehr genöthigt, die ebenfalls gleich der syrischen Poesie silbenzählenden Zwölfsilber der Byzantinischen Zeit, die *οἶκοι* und den fünfzehnsilbigen politischen Vers, die sämmtlich wie Babrius die Pänultima mit dem Wortaccent versehen, im übrigen aber sich himmelweit von dessen Verskunst entfernen, auf Babrius zurückzuführen. Sie alle gehen vielmehr vermuthlich auf eine

Eine andere Eigenthümlichkeit, die den Babrius von allen seinen römischen und griechischen Vorgängern unterscheidet, ist die mit grosser Consequenz durchgeführte Längung der Schlusssilbe des Verses. In den vorbabrianischen griechischen Choliamben endet etwa der dritte Vers durchschnittlich auf eine Kürze. Ebenso haben von 126 Choliamben Catulls 65 eine Kürze im Versschluss, von 80 der Priapeendichter 32, von 49 Martials im 1. Buch 24, von 75 im 12. Buch 39 u. s. w. Ueberhaupt lässt sich für diese Eigenthümlichkeit in der gesammten römischen Poesie kein Analogon finden. Dagegen begegnen wir ihr in der späteren griechischen noch einmal, nämlich bei Nonnos und seiner Schule, der nur insofern weniger streng als Babrius erscheint, als er oft Partikeln wie *μὲν, δὲ, γὰρ* u. s. w. am Ende des Hexameters zulässt. Freilich finden sich auch in der Ueberlieferung des babrianischen Textes im Versschlusse hier und da kurze Silben*), besonders Worte mit der Endung *-α* oder *-ον*. Wenn wir indessen an die Consequenz denken, mit der er gerade im Versschluss verschiedene Gesetze, vor allem die ebenso sonderbare Betonung der Paenultima durchgeführt hat und uns die ausserordentliche Verderbtheit der Handschriften durch Zusammenziehungen, Zusätze und Randglossen, die namentlich am Versende Unheil stiften konnten, vergegenwärtigen, so entbehrt die Annahme Rutherfords**), dass Babrius selbst sich keine Ausnahme von diesem Gesetz erlaubt habe, keineswegs der inneren Wahrscheinlichkeit. Jedenfalls muss die Fabel 106, in der dies Gesetz in 30 Versen sechs- oder siebenmal hintereinander (v. 27 hat der cod. *βαῖνον*), und die Fabel 116, wo es in 14 Versen fünfmal verletzt wird, als sehr verdächtig erscheinen, zumal in der ersteren andere metrische Licenzen***), in der zweiten

gemeinschaftliche Quelle zurück, die in der orientalischen Verskunst zu suchen sein wird, welche freilich bei dem Mangel an Fragmenten und bei der gegenwärtigen Unsicherheit der Betonung der syrischen Sprache in absehbarer Zeit schwerlich genügend durchforscht werden wird. Die häufige Betonung der Pänultima bei den Dichtern der Nonnianischen Schule wird dagegen besser mit Crus. de B. aet., S. 164 als durch das Gesetz der Längung der Ultima zufällig hervorgerufen erklärt.

*) Zusammengestellt bei Eberhard observatt. Babrianae. S. 8.

**) Einleitung zur Ausg., S. XCI. In der Aufzählung der noch nicht emendirten kurzen Versschlüsse ist 102, 11 *ἤ τις* ausgelassen.

***) v. 15 enthält drei dreisilbige Füsse, die sonst niemals bei Babrius sich in einem Verse zusammen finden. Zweimal ist die letzte Auflösungssilbe ungewöhnlich mit Muta c. liq. belastet. In dem Tribrachys im zweiten Fuss v. 14 *ταὐτὸν παρετίθει* . . . ist Arsis und Thesis nicht getrennt, eine Form, die sonst im zweiten Fuss ebenfalls bei Babrius nicht erscheint und während durchschnittlich auf 100 Verse nur vier kommen, in denen die Paenultima des Verses keinen langen Vokal oder Diphthong enthält, kommen fünf auf die 30 Verse der Fabel 106: v. 4 *ἔγνω*, 6 *συνηυλίσθη*, 22 *γέννης*, 26 *ἄλλος*, 30 *μέμφου*.

der höchst bedenkliche und unsinnige Inhalt hinzukommen — [illegible] Herausgeber werden indessen gut thun, auch diese Kürzen vorläufig stehen zu lassen, soweit sie sich nicht durch leichte Aenderungen wegschaffen lassen. Ob die erwähnte metrische Eigenthümlichkeit des Babrius und der Nonnianer ebenfalls auf eine gemeinsame (orientalische ?) Quelle zurückzuführen oder ob sie, was mir wahrscheinlicher ist, dem Babrius wie dem Nonnus zur regelrechten Ausfüllung des Verses dienen sollte, wird sich natürlich nicht leicht entscheiden lassen.

Um die strengen Gesetze, die sich Babrius für die Bildung des Versschlusses auferlegt, zusammen zu behandeln, erwähnen wir, dass einsilbige Worte an letzter Stelle auch bei ihm wie bei den übrigen griechischen Choliambographen*) vollkommen ausgeschlossen sind, offenbar um — wie schon oben gesagt — der fliessenden, geschlossenen Aussprache des letzten Fusses keine Schwierigkeiten in den Weg zu legen.**) Die lateinischen Choliambographen weichen auch in dieser Hinsicht von Babrius ab, insofern als sie wenigstens einzelne Formen der Copula *sum*, einmal sogar (Boeth. de consol. II, 1. 8) den Versschluss *ostentum si [illegible]* zulassen.***) Ferner enthält die vorletzte Silbe regelmässig einen langen Vocal oder Diphthong. Durch Position wird die Pänultima in 100 Versen immer nur etwa viermal gelängt. *Muta cum liquida* hat sich an dieser Stelle Babrius in den 1425 von uns benutzten Versen nur viermal erlaubt: *τέχνην* 33, 9 — *τέχνης* 137, 4 — *φάντ[illegible]* 62, 1 und einmal sogar *γρ* in *αἰγάγρῳ* 102, 8.

Wenden wir uns nun zum Bau des babrianischen Choliambus in seinen übrigen Theilen, so fällt zunächst die kunstvolle Art der Anwendung und die Menge der dreisilbigen Füsse, des Anapäst, Daktylus und Tribrachys in die Augen. Gerade in dieser Hinsicht steht allem Anschein nach der Choliambus des Babrius dem eines Persius, Petron und Martial weit näher als dem eines Hipponax oder auch Callimachus. Dass zwar sogar der Zeitgenosse des Babrius Diogenes Laertius, dreisilbige Füsse nicht für verpönt hielt, geht aus frg. II, 3 Mein. hervor:

τὸν πόδα κολυμβῶν περιέπειρέ πως ἥλῳ

*) Ueber den Versschluss des in Rom gefundenen griechisch geschriebenen Fragments des Anonymus bei Mein. 173 v. 11 haben wir schon oben S. 820 gesprochen.

**) Man wird sich hierbei der Worte d. Terent. Maur. 2404 über den Versschluss erinnern: sed quia iugatos scandimus pedes istos, ‖ paeona fieri perspicis pedem in fine ‖ epitritos nam primus implet hanc partem, breuis locata cum sit ante tres longas.

***) Vgl. O. Crusius, de B. aet. S. 166, welcher derartige Stellen aus Catull, den Priapeendichtern, Martial, Boethius und einer von Bücheler edierten Inschrift gesammelt hat.

wo uns also in einem Verse sogar zwei Daktylen begegnen, und das zweite vielerwähnte Gedicht des Phönix, welches von dem Assyrerkönig Ninos handelt, hat wahrscheinlich auch die Menge der dreisilbigen Füsse nicht einer Nachahmung römischer Verskunst zu verdanken. Dennoch ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass Babrius, für dessen syrische Nationalität mehrere wichtige Umstände sprechen, der aber wahrscheinlich eine Zeitlang in Italien*) seinen Zögling Elagabal an der Hand der Fabeln unterrichtete, und vermuthlich die syrische wie die griechische und lateinische**) Sprache vollständig beherrschte, seinen Mythiambus aus einer Verquickung des griechischen und römischen Choliambus herausgebildet hat. Eine einseitige Nachahmung der Gesetze des lateinischen Choliambus muss dagegen als ausgeschlossen gelten, würde ja auch dem Dichter kein Recht gegeben haben, von seinem „Mythiambus" mit solchem Stolze zu sprechen und ihm diesen besonderen Namen beizulegen.

Gegen eine solche Annahme würde ferner auch anzuführen sein, dass, wie wir unten zeigen werden, der Anapäst aus dem zweiten und vierten Fusse, wo er sich bei den römischen Choliambographen nicht findet, bei Babrius nicht schlankweg wegemendirt werden darf, und dass bei ihm auch der Spondeus im fünften Fusse erscheint, während Persius und seine Nachfolger dies sich nirgends gestatten.

Der Anapäst im ersten Fuss.

Der Anapäst kommt am Anfang des Verses in den von uns für Feststellung der metrischen Gesetze des Babrius verwandten c. 1425 Versen etwa 140 mal vor, also durchschnittlich fast in je zehn Versen einmal, während er sich in den griechischen Choliamben vor Babrius, wie oben erwähnt, nur einmal nachweisen lässt.***) Indessen ist er selbstverständlich ganz ungleichmässig über die einzelnen Fabeln vertheilt: So findet er sich z. B. am häufigsten, nämlich siebenmal, in der nur 17 Verse umfassenden Fabel 74, während er in den 99 (resp. 101) Versen der Fabel 95 nur fünfmal und nahezu in der Hälfte der Fabeln (in 55 von 127) gar nicht anzutreffen ist. Gern steht er zu Anfang eines Apologs oder leitet doch einen neuen Ge-

*) Vgl. die Ficus'sche Abhandlung.

**) Dass der Erzieher eines zum Elagabalspriester bestimmten Jünglings, der sich auch später durchweg als fanatischen Syrer gezeigt hat, selbst der syrischen Sprache mächtig gewesen, muss zum mindesten als wahrscheinlich angenommen werden. Betreffs der Kenntniss der lateinischen Sprache s. Crusius, de B. aetate S. 177 ff. — Ueber alle diese Punkte vgl. auch die Ficus'sche Arbeit.

***) Bei den römischen Choliambographen ist er seit Persius und Petron üblich. Martial gebraucht ihn durchschnittlich etwa ebenso oft als Babrius.

danken ein. Deshalb ist die Partikel δὲ sehr häufig hinter oder in dem Anapäst anzutreffen, wie in ἐλάλει δὲ Pr. I, 10 — ὁ μέγας δ' ἀγρευθεὶς 4, 5 — ὁ δὲ τοῦτ' ἀκούσας 2, 13. Scheinbar als Gegengewicht gegen den lebhaften Aufschwung, den dieser Fuss dem Verse verleiht, ist dann im dritten regelmässig (in vier Fällen immer dreimal) ein Ritardando durch einen Spondeus im dritten Fusse gegeben. Noch regelmässiger, mit nur 14 Ausnahmen,*) wird der anapästisch anlautende Vers durch die Hauptcäsur, die Penthemimeres, zerlegt. Ausserdem wird man bemerken können, dass der Dichter bemüht ist, die fliessende Aussprache der Anapästen zu erleichtern, indem er mit Vorliebe solche Worte wählt, in denen die beiden consonantischen Scheidewände, welche die drei Silben trennen, oder doch wenigstens eine davon durch die Liquiden, besonders die flüssigsten λ und ρ gebildet werden (ἐλάλει — ἀγοραί — ἐπιμαρτυρῶ — χάριν εἴσομαι) oder eine consonantische Scheidewand zwischen einem Silbenpaar ganz fehlt (πλέον οὐδὲν — ὁ κυών). Davon finden noch keine 30 Ausnahmen statt, in denen zumeist durch enge Verbindung mit dem folgenden die schnelle Aussprache erzwungen wird. *Positio debilis* scheint weder bei der ersten noch bei der zweiten Silbe zulässig zu sein. Nur ein einziges mal findet sich im Versanfang ὁ δὲ κλωβός 124, 3, was deshalb verdächtig ist. Vielleicht ist die leicht entbehrliche Partikel δὲ erst später von einem Schulmeister oder Abschreiber eingeflickt oder κλωβὸς δὲ zu schreiben.

Was die einzelnen Formen des Anapästs an erster Stelle anbetrifft, so weiss freilich Babrius nichts von der Strenge der Tragiker, die ihn in älterer Zeit nur in anapästischen oder doch anapästisch anlautenden Worten zulassen,**) obgleich diese Form allerdings auch bei ihm die gebräuchlichste ist. Bereits bei Euripides findet sich zwar die Thesis des Anapästs auch durch eine zweisilbige Präposition ausgedrückt. Indessen sind selbst die späteren Tragiker über diese Freiheit nicht hinausgegangen.***) Bei Babrius dagegen finden wir folgende Formen:

1. Die üblichste Form ist, wie gesagt, nach Analogie der Tragiker ein anapästisches oder anapästisch anlautendes Wort, wobei die Arsis des Anapästs einen langen Vokal oder Diphthong enthält:

*) Nämlich 9, 7. — 38, 1. — 66, 6. — 79, 3. — 95, 59. — 96, 4. — 98, 2. 16. — 104, 4. — 107, 9. — 108, 21. — 114, 4. — 127, 8. — 131, 5.

**) Vgl. Hermann, Elem. doctr. metr. p. 120. Das älteste Beispiel für Zulassung des Augments in der ersten Silbe des Anapästs scheint Eurip. Hercul. fur. 458 ἔτεκον μὲν.

***) Vgl. C. F. Müller, de pedibus solutis in tragicorum minorum trimetris iambicis. Berol. 1879 S. 25.

a) ein dreisilbiges Wort*) wie Γενεῇ Pr. I, 1. Ebenso Pr. I, 8. 9. 10. — 4, 1. — 6, 1. — 9, 1. — 10, 2. — 13, 2. 12. — 16, 4. — 18, 1. 4. — 25, 7. — 26, 1. — 31, 4. — 37, 1. — **38, 1.** — 57, 2. — 58, 10. — 64, 2. — 66, 4. — **66, 6.** — 71, 8. — 74, 8. — 85, 15. — 86, 7. — 92, 3. — 94, 8. — **95, 59.** (95, 77 schlägt indessen O. Crusius, Jhrbb. 1883, 249 βασιλῆά φησι vor). — 98, 9 (mit Tribrachys im zweiten Fuss). **98, 16.** — 102, 9. — 105, 4. — **107,** 4. **9.** — **114,** 1. **4.** — 119, 9. — 129, 20 (mit Tribrachys im zweiten Fuss). — 132, 3. — 134, 2. — 136, 7. Eine besondere Erwähnung verdient die Elision in 84, 4 καθεδοῦμ' ἀπελθών, wodurch sechs Silben zur Einheit verbunden werden.

b) ein viersilbiges Wort findet sich 16 mal wie ἐδίωκεν 26, 4. Ebenso 32, 8. — 33, 3. — 44, 1. — 47, 4. — 49, 1. — 57, 10. — 74, 9. — 87, 2. — 88, 1. 17. — (95, 77 ist nach Crusius βασιλῆά φησι zu schreiben, vgl. oben.) — 105, 2. — **108, 21.** — 111, 11. — **127, 3.** — [129, 19 ist in dieser Fassung schon wegen des Fehlens der Hauptcäsuren unecht.] — 137, 6 (mit Tribrachys im zweiten Fuss). — 140, 2.

2. Arsis und Thesis sind getrennt. Die Thesis besteht aus einem zweisilbigen Wort, die Arsis ist ein einsilbiges mit naturlangem Vocal oder Diphthong.

a) Die Thesis wird gebildet durch eine zweisilbige Präposition, die Arsis durch den davon abhängigen Artikel wie ἐπὶ τῆς Pr. I, 6. Ebenso 102, 4. — ἐπὶ τοῖς 43, 5 (mit Tribrachys im zweiten Fuss). — μετὰ τὰς 12, 22. — παρὰ τῶν 28, 3. — παρὰ τὴν 112, 5. — ὑπὸ τῶν 34, 5. — Einmal ist die Arsis ein Substantiv ἐπὶ γῆς **9, 7.**

b) Die Thesis ist ein anderes zweisilbiges Wort, auch die Arsis ist nicht immer der Artikel. ἕνα βοῦν 55, 1. — διό μοι 66, 7. — ὅτι τοὺς 75, 15. — πολὺ τοῦ **79, 3.** — τότε δὴ 89, 10. — Dann sogar φίλος εἶ 87, 5.

3. Die erste Silbe der Thesis wird durch ein zum folgenden eng zugehöriges Wort (meist den Artikel) dargestellt, die zweite Thesissilbe bildet mit der Arsis zusammen das zugehörige zweisilbige oder den Anfang eines dreisilbigen Nomens. Die Arsis enthält langen Vokal oder Diphthong.

a) Artikel und zweisilbiges Substantiv: ὁ κύων 42, 2. — 74, 7. 14. — **104, 4.** — 113, 3. — ὁ λέων 67, 4. — 95, 14.

b) Artikel und dreisilbiges Nomen: ὁ γεωργὸς 33, 10. — ο μάγειρος 42, 5. — ὁ δ' ἰατρὸς 75, 10. — ὁ λαγωὸς (wo

*) In den mit fettem Druck angegebenen Versen fehlt die Penthemimeres.

Rutherf. wunderlicher Weise χὠ λαγ. corrigirt). Ferner πορευτά 134, 7. Ob τὰ κέρατα 43, 15 als Anapäst oder Tribrachys aufzufassen, lässt sich nicht entscheiden, vgl. darüber S. 835 unter Tribrachys im ersten Fuss.

c) Analog gebildet sind dann ἐν ὁδῷ τις 48, 1. — τότ' ἐκ... 76, 6.

4. Die erste Thesissilbe ist ein einsilbiges vocalisch schliessendes Wort (meist der Artikel ὁ), die zweite eine Partikel (meist ...) die Arsis ebenfalls einsilbig mit langem Vocal oder Diphthong. Dem Anapäst folgt ein dreisilbiges Wort oder ein zweisilbiges mit vorausgehender einsilbiger Präposition, so dass die Penthemimeres den Vers theilt.

a) ὁ δὲ βοῦς 55, 6. — 74, 12. — ὁ δὲ τῆς 88, 5. — ὁ δὲ ... 100, 5. — Ähnlich mit elidirter Arsis ὁ δὲ τοῦτ' ἀκούσας 2, 13.

b) Etwas freier: τί ποτ' ἦν 58, 4. — σὺ γὰρ ὡς 101, 7.

5. Die Thesis wie in Nr. 4, die Anfangssilbe eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes.

a) ὁ δὲ χειροτέχνης 30, 4.

b) Analog, wenn auch kühner gebildet: πρὸ γὰρ εἴαρος 131, 3.

6. Noch weniger gebräuchlich ist eine andere Form, bei welcher die Thesis = Nr. 2 ist, die Arsis der Anfang eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes: χάριν εἴσομαί σοι 48, 8. — πλέον οὐδὲν 128, 5.

Es bleiben nun noch die Fälle zu erwähnen, in denen die Arsis erst durch Position lang wird. Dabei ist zu bemerken, dass, wenn die Arsis Schlusssilbe eines Wortes ist, dieses stets auf einen Consonanten (meist σ, seltener ν) endigen muss. Wir wollen die Formen nach Analogie der eben aufgestellten sechs Formen aufzählen:

ad 1a. ἔλαβον σε 13, 11. — ἔλαφος δὲ 46, 8. — ἀγαθὸν ... 63, 7. — στόματος δὲ 77, 9. — Ξυλινόν τις 119, 1. — ὀρτυγόμητρ' δ' ἰδοῦσα 50, 3. — ἕτερος δ' ἐπ. 108, 26. — ἔλαφος κερ. 43, ... — ἔλαφον τυρ. 95, 20. — χαλεπὸν κελ. 95, 50. — σφραγίδας ... 97, 7. — ἔλαφος καθ' 46, 1. [θεράποντες 129, 19 steht in einem Verse, welcher, abgesehen von der kurzen Schlusssilbe, weder Penthemimeres noch Hephthemimeres enthält, also in dieser Fassung nicht überliefert sein kann.] Eine Sonderstellung, die wir mit 1 bezeichnen müssten, nimmt ἐπιμαρτυρῶ σοι 27, 5 ein.

ad 2b. νέος ἐν κύβοισι 131, 1.

ad 3a. ὁ μέγας δ' ἀγρ. 4, 5. — ὁ λύκος δ' ἀκ. 16, 3. — ὁ δὲ ... δ' ἐπιστ. 20, 6. — ὁ νέος παρ. 37, 11. — ὁ τόπος μ' ἐλ. 96, 4. — ὁ δ' ὄνος παν. 111, 17. — ὁ δ' ὄνος πρὸς 125, 4. — ὁ λύκος ... ἔσω 132, 4. — τὸ κέρας κατ. 3, 4. 10. — 108, 11. — τὸν ὄνον ... 111, 4. — τὸν ἐμὸν τιθ. 13, 2 [Rutherf. hat in Consequenz ...

gehender Verbesserungen statt des handschriftlichen τὸ βέλος τ' ἔπηξεν 68, 6 geschrieben: τὸ βέλος τ' ἔπηξεν. Diese Aenderung hat wenig Wahrscheinlichkeit, weil der Tribrachys offenbar das plötzliche Losgehen des Geschosses besser malt, als der Anapäst.]

ad 3b. τὰ περισσὰ 31, 19.

ad 3c. ὑφ' ἑνὸς δὲ 117, 8. — ὃς Ὄλυμπον 120, 6.

ad 5a. ὁ δὲ μόσχος 37, 7. — ὁ μὲν ἵππος 74, 10.

ad 5b. τί γὰρ ἄρτι 122, 5.

ad 6. παρὰ πατρὸς 98, 2. — πάλιν ἔστι 51, 10. — διὸ δυσκολαίνει 74, 15.

Der Anapäst in den übrigen Füssen.

Als ausgemachte Thatsache haben es alle neueren Herausgeber betrachtet, dass Babrius den Anapäst nur im ersten Versfusse angewandt habe, und sich dementsprechend bemüht, ihn möglichst wegzuemendiren. Bei Lachmann findet er sich noch: 18, 3 ὁδοιποροῦντος τὴν σισύραν ... 18, 13 αὐτὸς δὲ ῥίψας τὴν σισύραν.*) 70, 20 καὶ κίσσα καὶ κορυδαλός. 88, 8 καί τις κορυδαλοῦ. 88, 17 εἶπεν κορυδαλός. Er hält den Anapäst, wie er sagt, in Kunstausdrücken für zulässig.**) Die späteren Editoren haben ihn aber auch aus diesen Stellen zu entfernen gesucht. Bestimmend war für sie der Umstand, dass seit Duebners Animadversiones criticae de B. μυθιάμβοις Babrius als ein von römischer Metrik abhängiger Dichter aufgefasst wurde, in welcher der Anapäst nur im ersten Fusse als erlaubt gilt. Wir haben dem gegenüber wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass Babrius keineswegs durchweg die Gesetze des römischen Choliambus für seine Person als bindend betrachtet. Und wie er in der freien Anwendung des Anapästs im ersten Fusse weit über die griechischen Tragiker hinausgeht, so darf auch eine beschränkte Verwerthung des Anapästs im zweiten und vierten Fusse, die bei den griechischen Tragikern als ausgeschlossen gilt,***) nicht bei ihm als unmöglich angesehen werden. Als Analogon aus der späteren Zeit möchte ich den Trimeter des Georgius Pisides anführen, der ja in späterer Zeit wegen der Reinheit seines Baues vielfach gepriesen wurde, und bei dem auch die Menge der dreisilbigen Füsse eine weit geringere ist, als bei Babrius. Trotzdem hat er des öfteren einen Anapäst im zweiten und vierten Fuss angewandt, im zweiten Fuss z. B. de exped. Pers. I, 48 καὶ τὴν διὰ πάντων . . — I, 149

*) Ed. praef. p. XIII gesteht Lachmann indessen, lieber mit Meineke σύρην lesen zu wollen.

**) Ed. praef. p. XIII.

***) C. F. Müller de pedibus sol. in tragg. minn. trim. iamb. p. 26 ff.

τῶν φαντασιαστῶν. — II, 89 *καὶ τῆς βασιλείας*, — ebenso II, 302. 345. — III, 16. 63 etc. Seltener im vierten Fuss: I, 80 *τῶν ἀρετῶν*. — II, 280 *ἡνιοχῶν*. — II, 336 *κατόπιν τοῦ*. — II, 357 *κατόπιν κυνός*. Wenn also C. Deutschmann*) es wagt, für diese Anapästen an zweiter und vierter Stelle bei Babrius eine Lanze zu brechen, so können wir ihm nur beistimmen und die Herausgeber werden gut thun, wenigstens an folgenden Stellen die Anapästen nicht ohne weiteres zu verdrängen:

im zweiten Fuss: *τούτῳ κεχόλωμαι* 10, 12. — *τῷ τῶν Ἀράβων*** 57, 6. — *κύων ἐδίωκεν* 69, 2. — 75, 6 *οὐκ ἐξαπατῶ* (bei Rutherf in der adn. critt. v. 6). — *ἐπὶ τῷ θεραπεύειν* 75, 15. — *σάλπιγξ τ' ἐκέλευε* 76, 12. — *καί τις κορυδαλοῦ* 88, 8. — *εἶπεν κορυδαλὸς* 88, 17. Ueberall ist hier der Anapäst in einem Wort enthalten [Weniger wahrscheinlich ist anapästisch zu lesen: *ἔκειρεν ἀτέχνως* 51, 3. — *στέγῃ τε μελάθρων* 64, 5 und *ἐγὼ δὲ περιτρέχουσα* 128, 13, wo die Herausgeber den Tribrachys mit *positio debilis* in der letzten Auflösungssilbe statuiren. Indessen scheint der Vorschlag Eberhards *ἔκειρ' ἀτέχνως* und *στέγῃ μελάθρων τ' εἰμὶ* oder Streichung des *τε* acceptabler und die Lesart 128, 13 beruht vollends auf reiner Vermuthung. Der Vat. hat *περιτρέχουσα δ' ἐγὼ πάντοθεν κωλύω κτλ.* In *ἐπὶ τοῖς δὲ κέρασιν* 43, 5 werden wir wohl jene beliebte Form des Tribrachys zu statuiren haben, wo die Arsis von der Thesis durch die Caesur getrennt wird und ein dreisilbiges Wort der Thesis folgt]:
im vierten Fuss: *ὁδοιποροῦντος τὴν σισύραν* 18, 3. — *αὐτὸς δὲ ῥίψας τὴν σισύραν* 18, 13, die sich gegenseitig stützen. Vielleicht ist auch 1, 9 *μικρὸν διαστάς. χὠ μὲν οἰστὸς* mit dem Athous zu schreiben. Doch würde dann der Anapäst auf zwei Worte vertheilt sein, welche noch nicht einmal eng zusammengehören. Die Aenderung in *οἰστὸς* empfiehlt sich daher.

Ob der Anapäst im dritten Fuss *καὶ κίσσα καὶ κορυδαλὸς* 72, 21 zu vertheidigen ist, wird schwer zu entscheiden sein. Rutherford hält den ganzen Schluss der Fabel, in welchem auch dieser Vers steht, für unecht, weil in der Paraphrase sich davon keine Spur findet. 59, 9 wird *τὰ κέρατα* als Tribrachys aufzufassen sein, obgleich die Cäsur hinter dem Artikel keine volle Wirkung hat, und diese Form des Tribrachys sehr selten ist.***)

*) De Babrii Choliambis. Wiesbaden 79. S. 12 ff.

**) Die Wahrscheinlichkeit, dass Babrius, welcher v. 12 die Form *Ἄραβες* gebraucht, wenige Zeilen vorher eine andere, *Ἀράβιοι*, angewandt habe, ist ohnedies nicht gross.

***) Eberhard will deshalb lieber *τῶν ὀμμάτων κέρατα* schreiben, vgl praef. p. XI.

Auflösung der Arsen.

Wie der Anapäst eine umfangreichere Anwendung findet, als sie in den freilich zumeist spärlichen Fragmenten der vorbabrianischen Choliambographen nachweisbar ist, so hat sich Babrius auch, um seinen Mythiambus zu beleben, der Auflösung der Arsen in grösserem Maassstabe (etwa 250 mal) bedient. Jedoch finden sie sich fast nur in der ersten Hälfte des Verses; auf die zweite Hälfte kommen nur 12 Tribrachen im vierten Fusse, während im fünften und sechsten natürlich Auflösungen auch bei Babrius niemals angewandt sind. Die fliessende Aussprache der Auflösungssilben hat er auf verschiedenste Weise zu erleichtern gewusst:

1. Für die beiden consonantischen Scheidewände oder doch wenigstens für eine von den beiden, welche die zwei Auflösungssilben des Tribrachys oder Daktylus unter einander und von der folgenden Thesis trennen, werden, wie wir es ähnlich schon beim Anapäst sahen, mit Vorliebe die Liquiden *λμνρ* gewählt oder Worte gebraucht, in welchen ein Silbenpaar der consonantischen Scheidewand ganz entbehrt. Die Ausnahmen sind verhältnissmässig selten und wird in solchen Fällen die schnelle Aussprache durch enge Zugehörigkeit zum folgenden erzwungen: *δὲ | νέμεσις — ἴχνευεν | ὄρεων — τένοντα | πέλεκυν — μακρὸν | ἐπέρα — κώδωνα | δι' ἀγορῆς — δὲ | διαβάς — ἐχθρὸν | ὁ λέων — ποτ' | ἐπεβούλευεν.*

2. Die Arsis wird in der Regel von der Thesis getrennt. Diese Regel erleidet nur in den Tribrachen des zweiten Fusses des öfteren (siebenmal in 70 Tribrachen) eine Ausnahme, sonst noch dreimal in den 20 Daktylen des ersten Fusses, zweimal in 27 Tribrachen des dritten Fusses und einmal in den 110 Daktylen des dritten Fusses. In diesen insgesammt 13 Fällen*) bildet der dreisilbige Fuss stets die ersten drei Silben eines viersilbigen Wortes wie *μαχομένη*, *πνιγόμενος* etc.

3. Die erste der beiden Auflösungssilben darf nie die letzte Silbe eines zweisilbigen oder die vorletzte Silbe eines mehrsilbigen Wortes sein.**) Die Auflösungssilben beginnen also ein neues Wort

---

*) Ueber die corrumpirte Stelle 99, 3, vgl. unter Tribrachys im vierten Fuss.

**) Von dieser Regel finden sich nur vier Ausnahmen an allgemein als verdächtig anerkannten Stellen: *πότερ' ἀναβαίνειν* 8, 2 in einem Tetrastichon. — *ἀεὶ γὰρ ἕν γε τιλλόμενος ἐγυμνοῦτο* 22, 13, wo auch die kurze Schlusssilbe verdächtig ist; der darauffolgende Vers hat dann weder Penthemimeres noch Hephthemimeres, ist also auch unbabrianisch. — *ὑπὸ μύλην* 29, 2 in einem Tetrastichon — und *κακὸν ἐπιχαίρειν* in der allgemein als unecht erkannten Fabel 116, 16; — 95, 90 hat zwar Suidas *ἔγκατα λαφ.*, doch giebt der Athous *σάρκας λαφ.* was ganz unanstössig ist. Das oben

oder bestehen aus zwei (näher bestimmten) einzelnen Worten mit Ausnahme der 13 Fälle, die schon unter Nr. 2 erwähnt sind.

4. Die Verse, welche in den ersten drei Stellen einen Anapäst, Tribrachys oder Daktylus haben, werden fast durchweg durch die Penthemimeres zerlegt.

5. Die Belastung der Auflösungssilben oder der Thesis im Tribrachys durch *Positio debilis* wird vermieden. Ausnahmen sind *ἀλγοῦν δὲ πρόβατον* 51, 5. — *στέγη τε μελάθρων* 64, 5 (wofür Eberhard *στ. μελ. τ'* oder Streichung des *τε* vorschlägt). — *ἔπρεπε σοι* 95, 32, (wo möglicherweise das *σοι* späterer Zusatz ist und mit Bergk und Eberh. *ἔπρεπεν* zu schreiben.) — *χεῖρας ἐπεκρότησεν* 99, 43 (vielleicht *ἐκρότησ' ἐπ'* ?). — *γὰρ τὸ μακρὸν οὐχ* 75, 7, (wofür Ahrens *τὤκρον* = *ad summum* vorschlägt, während Rutherford den Vers ganz auswirft. 128, 13 beruht *περιτρέχουσα* nur auf Conjectur Rutherfords, welche somit unwahrscheinlich ist.)

6. Zweisilbige Präpositionen haben in Compositen den Accent auf der ersten Silbe. Auffällig ist daher *ἀφόβως περιλαβεῖν* 10, 6.

7. Ist die Arsis ein zweisilbiges Wort, so darf sie vom folgenden nicht durch die Interpunction getrennt werden, muss vielmehr eng damit zusammenhängen. (Ausnahme 22, 5: *ἤρα γυναικῶν δύο, νέης τε καὶ γραίης*). Das zweisilbige Wort endigt, wenn es ein Substantiv ist, auf *ς* oder *ν* (Ausnahme 128, 3 *τὸ γάλα δ' ἀμ.*).

Der Tribrachys.

Der Tribrachys findet sich nur in den ersten vier Füssen, im ganzen etwa 114 mal: davon kommen beinahe zwei Drittel, nämlich 71 auf den zweiten Fuss, 25 auf den dritten, 12 auf den vierten

erwähnte Gesetz über die Stellung der Auflösungssilben, welches Crusius (de aet. S. 171) als ein speciell römisches betrachtet, scheint von einzelnen griechischen Iambographen auch beobachtet worden zu sein. Wenigstens hat Archilochus in 40 Iamben (Bgk. PLG. II[4], 388 ff.) in fünf Auflösungen nirgends und in den folgenden 64 trochäischen Tetrametern (S. 396 ff.) in sieben Auflösungen nur einmal (74, 2) dagegen gefehlt. Auch dem Zeitgenossen des Babrius, Diogenes Laertius, lässt sich in den beiden Auflösungen, die sich in seinen 11 Choliamben finden (Mein. frg. 2, 3) *τὸν πόδα κολυμβῶν περιέπειρέ πως ἥλῳ.* kein Verstoss dagegen nachweisen. Ebenso fehlt Phönix in den 13 oder 14 Auflösungen nur zweimal dagegen (2, 5 u. 18), was doch wohl nicht ganz zufällig ist: Noch Georgius Pisides beobachtet grösstentheils dieselbe Regel wie de exped. Pers. acr. I, 17: *ἐγὼ γὰρ πεπειθὼς ὁ βασιλεὺς.* I, 58. 159. II, 19. 33. 49. 114. 165. 170. 280. 315. 340. 366. Eine Ausnahme findet sich erst (nach nahezu 700 Trimetern) III, 64: *ἔσπευδες αὐτὸν εἰς πόλεμον ὑφαρπάσαι*, wenn nicht etwa *πόλεμον* als Anapäst gedacht ist, was bei dem die Quantität keineswegs überall streng beachtenden Dichter nicht ausgeschlossen ist, zumal der Anapäst im vierten Fusse bei ihm eine häufige Anwendung findet.

und nur sechs auf den ersten, da dieser ja schon durch die häufige Anwendung des Anapästs belebt wird.

Im ersten Fuss (sechsmal) sind Arsis und Thesis stets getrennt.

1. Die Thesis ist der Artikel oder ein anderes einsilbiges Wort, welches zum folgenden gehört, die Arsis der Anfang eines drei- oder mehrsilbigen Wortes:

a) τὰ κέρατα 43, 15 (könnte auch Anapäst sein. Das α ist in κέρατα lang: 21, 4; 37, 8; 43, 12; kurz: 59, 9, vgl. 43, 5). — ὁ πόλεμος 76, 2.

b) ἔτ' ἐπετίθει 111, 10.

2. Die Thesis ist der Artikel, die Arsis ein zweisilbiges Substantiv, welches mit dem folgenden eng zusammenhängt, die Arsis schliesst

a) mit einem Consonanten τὸν Ἴτυν ἄωρον 12, 4. — τὸ βέλος ἔπηξεν 68, 6 (vgl. unter Anapäst ad 3a);

b) mit Vokal nur: τὸ γάλα δ' ἀμέλγοντ' 128, 3. Auch hier aber werden die Auflösungssilben durch die sich anschliessende Partikel δ' von dem folgenden getrennt.

Im zweiten Fuss (etwa 70 mal): Nur zweimal fehlt Penthemimeres (97, 1. — 102, 1, dagegen beruht 128, 13 nur auf schlechter Conjectur).

1. Die Arsis ist der Anfang eines dreisilbigen Wortes, die Thesis der Schluss eines

a) dreisilbigen: ἔδωκε | ποταμῷ 36, 2 (das hinter der Cäsur stehende Wort ist anapästisch gebaut); ebenso 46, 2. 4. — 64, 1. — 91, 2. — 92, 2. — 103, 12. — Pr. II, 7. — 123, 1. 124, 9. — 134, 15 (unsicher ist ἔπνιγεν ὑδάτων 27, 2); ἐντεῦθεν | Ἄραβες 57, 12 (das hinter der Cäsur stehende Wort ist ein Tribrachys, der auf einen Consonant schliesst), ebenso 103, 4. — 115, 9 — [und ἔκειρεν | ἀτέχνως 51, 3, welches wegen der *Positio debilis* Verdacht erregt. Eberhard schlägt gut vor ἔκειρ' | ἀτέχνως];

b) zweisilbigen Wortes: Auch hier ist das folgende Wort häufiger Anapäst, als Tribrachys: ἐπ' αὐτὸν | ἐτίθει 7, 12; ebenso 24, 2. — 43, 10. — 127, 10. — 139, 2; — οὐκ εἰμὶ | γέρανος 13, 5; ebenso 112, 1. — 135, 9. Aehnlich wäre περιόντες | ἐλέγοντ' ὄψα 137, 6; die Stelle ist indessen ganz anders überliefert und die Elision in ἐλέγοντ', wie wir unten sehen werden, unstatthaft.

2. Die Thesis wird gebildet durch ein einsilbiges Wort, wie δὲ, τίς, γάρ, ποτ', μὲν, μέ, τε, welches eng zum vorhergehenden gehört, mit diesem also gewissermaassen eine Einheit bildet, die Arsis ein dreisilbiges Wort, meist Nomen. Die Cäsur des Verses ist demnach die Penthemimeres:

δὲ: Tribrachys: πολὺς δὲ | κάλαμος ἐκ. 36, 4; ebenso 36, 9. — 43. 5. 6. — 51, 5. — 85, 11. — Positionslänge: κέρας δὲ φοβερὸν πᾶσιν 95, 22 und στρουθοὶ δὲ συνετὰ πρὸς Pr. I, 11. — Anapäst: ὁ Ζεὺς δὲ | διαβάς τ' αὐτὸ 68, 7; ebenso 95, 64. — 119, 5. — 129, 20 [88, 8 κορυδοῦ beruht auf Conjectur, um den Anapäst κορυδαλοῦ wegzuschaffen]. — Einmal ist *correptio attica* in der Thesis zu statuiren: ἀλγοῦν δὲ πρόβατον εἶπε 51, 5. — τὶς: ὄνος τις ἀναβὰς 125, 1. — ὄνῳ τις | ἐπιθεὶς 138, 1. — κύων τις | ἐδίωκ' 69, 2 — μή πού τις ἔλαφος ἤμ. 95, 54. — ἰδών τις | ἔλεγεν ἀδ. 117, 2. — γάρ: πεινῶ γὰρ ἐλάφου 95, 5. — ἑνὸς γὰρ | ἀσεβοῦς 117, 3. — ποτ': οὐρή ποτ' | ὄφεως 134, 1. — τε: λεπτῷ τε καλάμῳ 8, 2. — στάμνοι τε | μέλιτος 108, 18 [στέγη τε | μελάθρων ist wegen der *positio debilis* verdächtig, das τε ist wohl zu streichen]. — μὲν: χηλῆς μὲν ἕνεκα 43, 4. — μὲ: σύ τοί με | πέρυσι 89, 4.

3. Die Thesis wie in Nr. 2, die Arsis der Anfang eines fünfsilbigen Verbs: Λέων ποτ' | ἐπεβούλευεν 97, 1. — Λέων τις | ἐβασίλευεν 102, 1 [ἐγὼ δὲ | περιτρέχουσα 128, 13 beruht nur auf Conjectur und ist auch wegen der *positio debilis* verdächtig].

4. Die Thesis ist der Schluss eines dreisilbigen Wortes, die Arsis besteht aus Artikel und Anfang eines zweisilbigen Nomens: Αἴσωπος ὁ σοφὸς Pr. II, 5. — ἐμέμφεθ' | ὁ λέων 97, 10. Dagegen steht das ähnliche σκεψόμενος | ὁ θύτης 54, 2 in einem verdächtigen Tetrastichon.

5. Die Thesis wie in Nr. 2, die Arsis wie in Nr. 4: μὲν ὁ γέρων 37, 6. — μὲν ὁ λέων 67, 2. In Nr. 4 und 5 wird der Artikel mit dem folgenden Nomen offenbar als Einheit gedacht.

6. Die Thesis wie in Nr. 1, die Arsis durch den Artikel und die Partikel δὲ gebildet. Enger Zusammenhang mit dem folgenden Wort ist in dieser Form selbstverständlich: ἐλθοῦσιν ὁ δὲ λιθουργὸς 30, 7. Die Penthemimeres aber ist in einem solchen Vers nicht angebracht.

7. Die Thesis wie in Nr. 1, die Arsis ein zweisilbiges Wort (Präposition). Enge Verbindung mit dem folgenden Wort ist auch hier selbstverständlich: ἤλαυνε διὰ γῆς 57, 3.

8. Die Thesis wie in Nr. 2, die Arsis = Nr. 7: γὰρ | ὑπό σου 78, 5.

9. Arsis und Thesis sind nicht durch die Cäsur getrennt, sondern bilden zusammen die drei ersten Silben eines viersilbigen Wortes. Diese Form des Tribrachys kommt im ersten und vierten Fusse nirgends vor: μαχομένῃ 36, 10. — θεμελίοις 59, 14. — πολεμίων 85, 8. — μεσόγεων 111, 8. — κατέπεσε(ν) 111, 12. 18. — Weniger elegant ist ἀφόβως περιβαλεῖν 98, 9, weil sonst die zweisilbigen Präpositionen den Versaccent auf der Anfangssilbe zu haben pflegen. Der schwerfällige,

vorhergehende Anapäst ἀφόβως kann den Verdacht einer Verderbniss nur bestärken. [130, 8 beruht αὐτὴν σκυταλίδ' ἔσεισε lediglich auf falscher Aenderung. Der cod. Vat. giebt τὴν σκύδαλιν ἔσ. Knöll: τήν τε σκυταλίδ', was gegen das Betonungsgesetz der Auflösungssilben wäre, Eberhard, Babr. p. 178 ἀκρὴν σκυταλίδ', Gitlbauer αὐτὴν σκυταλίδ', am besten O. Crusius, Jhrbb. 1883, 230 τὴν σκανδάλην, vgl. Alciphr. ep. III, 22].

10. Die Arsis ist der Anfang eines dreisilbigen Wortes, die Thesis ein eng zum folgenden gehöriges und zwar:

a) der männliche Artikel: βαιῷ δ' ὁ | μέλεος κυν. 129, 24. — ἀπῆλθ'· ὁ | δ' ἀδεῶς 5, 8;

b) eine Präposition: πᾶσ' ἦν ἐν | ὄρεσιν εὐτ. 128, 6.

Ganz beispiellos wäre τὰ λοιπὰ | δὲ μέρε' εἶπεν 134, 4. Der Vatic. hat μέρη, die Paraphr. und Knöll μέλη, Eberhard, Anal. Babr. p. 181 μέλε'. Wenn wir mit Crusius, Jhrbb. 1883, 233 etwa τὰ λοιπὰ γυῖα δ' εἶπεν schreiben, fällt der Tribrachys weg. Mit Sicherheit lässt sich der Text nicht wiederherstellen.

Im dritten Fuss (etwa 25 mal). Arsis und Thesis wird mit nur zwei Ausnahmen (100, 3 und 135, 1) durch die Penthemimeres geschieden. Weil die Hauptcäsur bereits vorüber ist, herrscht in Betreff der Silbenzahl des die Arsis bildenden Wortes grössere Freiheit.

1. Die Thesis ist Endsilbe eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes, die Arsis der Anfang eines mehrsilbigen: δίκελλαν | ἀπολέσας 2, 2. — αὐτόριζον | ἄνεμος 36, 1. — κάλαμος | ἑκατέρωθεν 36, 4. — τένοντα | πέλεκυς 37, 12. — τοὔργον | ἐτετέλεστο 55, 3. — ἔσειεν | Ἄρεος 68, 4. — εὐθύ· | διόπερ 74, 10. — μετ' αὐτόν· | διόπερ 74, 12. — χλωρὸν | ἔφαγον 87, 7. — (αὐτὸν | ἔλεγεν 96, 2 steht in einer wohl erst später in ein Tetrastichon zusammengezogenen Fabel). — αὐτὸν | ἐπεκάλουν 101, 2. — ἔλεγεν | ἄδικα 117, 2. — ὡρόμαντιν | ἀπολέσας 124, 15. — Weniger elegant ist wegen der *positio debilis* der zweiten Arsissilbe κερδῷ δὲ χεῖρας ἐπεκρότησεν 95, 43, vgl. S. 834 N. 5.

2. Die Thesis ist die Schlusssilbe eines zweisilbigen trochäisch gebauten Wortes, die Arsis ein zweisilbiges Wort, welches eng zum folgenden gehört: αὐτὸν | ἐπὶ τὸ δεῖπνον 42, 3. — ἦσαν | ἐπὶ Νίνου Pr. II, 3. — ὁ Μῶμος· | ἔτι γὰρ 59, 6.

3. Die Thesis ist Schlusssilbe eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes, die Arsis besteht aus Artikel und Anfang eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes: εἶδε | τὸ θέρος 88, 6. — ἐχθρὸν | ὁ λέων 95, 84. — ἔδακεν· | ὁ δ' ἐδίωκε 112, 1.

4. Die Thesis ist ein einsilbiges, zum vorhergehenden gehöriges Wort, die Arsis = Nr. 1: μὲν | ὄνυχας 98, 7. — μὲν | ἐπενοεῖτο 111, 14. — δὲ | κεχυμένων 127, 6.

5. Die Thesis = Nr. 4, die Arsis ein zweisilbiges Wort, welches mit dem folgenden dem Sinne nach zusammenhängt: τὸν ὄνον ἔχων 111, 1.

6. Arsis und Thesis sind in demselben Wort enthalten, welches aber viersilbig ist. Die Thesis bildet die erste Silbe des Wortes: ἐγένετο 100, 3 und πριάμενος 135, 1. —

In einzelnen Fällen ist es der Position wegen nicht möglich, zu entscheiden, ob Daktylus oder Tribrachys anzunehmen: ἔστι χρόνιον 75, 3. — 95, 81. — 107, 13.

Im vierten Fuss (zwölfmal) Arsis und Thesis durchweg durch Cäsur getrennt. [99, 3 schlägt Ellis Journ. of Philol. IV, 211 vor ἀλλ' ἐνέχυρον οὐ δώσεις, wozu aber das Folgende schlecht passt. Für Rutherfords Conjectur ἀλλ' ἐπ' | ἐνεχύρῳ δώσεις lässt sich als Analogon höchstens Nr. 7 anführen. Sie ist also sehr gewagt. Die ganze Fabel scheint übrigens zusammengezogen zu sein und der letzte Vers erst später hinzugefügt.]

1. Die Thesis ist Schluss eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes, die Arsis Anfang eines mehrsilbigen: ἀγυρμὸς ' ἐγεγόνει 102, 5. — ἀλλὰ ' διετέλουν 136, 6. —

2. Die Thesis ist = Nr. 1, die Arsis ein zweisilbiges Wort, welches eng zum folgenden gehört: ἠδύναντο κατὰ μίην 47, 8. — πελαργέ τίνι βίῳ 13, 9. —

3. Die Thesis ist = Nr. 1, die Arsis besteht aus einem einsilbigen Wort, welches eng zum folgenden gehört (Artik. Präpos.) und dem Anfang eines dreisilbigen:

a) παρῆκε | τὸν ἱκέτην 107, 9.

b) κώδωνα | δι' ἀγορῆς 104, 4.

4. Die Thesis = Nr. 1, die Arsis besteht aus dem Artikel ὁ und der Partikel δὲ, welche also beide mit dem folgenden gewissermassen eine Einheit bilden. δὲ χόλασιν · ὁ δὲ λέων 1, 10. — ἴδω κεν· | ὁ δὲ γέρων 33, 18. —

5. Die Thesis ist ein einsilbiges zum vorhergehenden gehöriges Wort, die Arsis = Nr. 1: δὲ | λιπαρόν 103, 10.

6. Die Thesis = Nr. 5, die Arsis besteht aus dem als Demonstrativpronomen gebrauchten Artikel ὁ, der apostrophirten Partikel δέ und dem Anfang eines mehrsilbigen Particips: τις | ὁ δ' ἀποπηδήσας 108, 21 (ähnlich im dritten Fuss 112, 1).

7. Wenig elegant wird zweimal in die Thesis der Artikel und in die Arsis ein zweisilbiges, zugehöriges, consonantisch schliessendes Substantiv gestellt, welches dem Sinne nach mit dem Folgendem zusammenhängt: ὧν ὁ θεὸς ἐσυλήθη 2, 12. — πῶς ὁ θεὸς ἂν εἰδείη 2, 14.

Der Daktylus.

Der Daktylus findet sich im ganzen etwa 130mal. Seine eigentliche Domäne ist der dritte Fuss, in welchem er etwa 110mal vor-

kommt (der Tribrachys 27mal). Daneben erscheint er nur noch 17 oder 18mal im ersten Fuss (neben sieben Tribrachen und etwa 140 Anapästen). Im dritten Fuss wird er mit nur einer Ausnahme (60, 2) so gestellt, dass Arsis und Thesis durch die Penthemimeres getrennt werden. Im ersten Fuss kommt er dreimal in demselben Worte vor. Auch in dieser Hinsicht hat also der erste Fuss vor den übrigen grössere Freiheit.

Im ersten Fuss: Die Verse haben durchweg die Penthemimeres.

1. Die Arsis ist der Anfang eines dreisilbigen, die Thesis also ein einsilbiges Wort.

a) mit langem Vokal oder Diphthong: *ὦ | πέλαγος εἶπεν* 71, 3. — *καὶ | θερινὸν ὕδωρ* 72, 6. — *εἰς | πόλεμον ἄρχειν* 85, 17. — [*τῶν | Ἀραβίων* 57, 6 ist Vermuthung Duebners, um den überlieferten Anapäst an zweiter Stelle fortzuschaffen, wozu er nicht berechtigt scheint. — Aehnlich wäre *μὴ | καταγέλαστον* 80, 4 nach Suid., während der Ath. *ἄνευ γέλωτος* hat. Das ganze Tetrastichon ist vermuthlich in der erhaltenen Form nicht babrianischen Ursprungs].

b) mit Positionslänge: *τὸν | πέλεκυν* 38, 5. — *τὸν | κέραμον* 125, 2, — wohl auch *τὰ | πρόβατα* 113, 4, welches jedoch auch für Tribrachys gehalten werden könnte, vgl. 51, 5.

2. Die Thesis ist = Nr. 1, die Arsis ein zweisilbiges Substantiv, welches consonantisch schliesst und mit dem Folgenden dem Sinne nach eng zusammenhängt:

a) *τοὺς | πόδας ἔνιζον* 2, 10. — *τοὺς | ἅλας ἀκούων* 111, 2. = *τὴν | πόλιν ἀφεῖσα* 126, 4. — *εἰς | λύκον ἀλώπηξ* 53, 1.

b) *τὸ | κρέας ἀφῆκε* 79, 6. — *τὸν | τόπον ἐδείκνυ* 50, 10.

3. Die Thesis = Nr. 1a. Die Arsis besteht aus dem Artikel *ὁ* und dem Anfang eines zweisilbigen Wortes: *οὐχ | ὁ μέγας* 112, 9.

4. Arsis und Thesis in demselben viersilbigen Wort vereinigt. Die Auflösungssilben nehmen die Mitte desselben ein.

a) die erste Silbe ist eine Präposition: *συνθέμενος* 30, 6. — *ἐξέφαγε* 86, 5.

b) Freier ist *ἡμίονος* 62, 1. — Ob die schwerfällige Verbindung des Daktylus im ersten mit dem Tribrachys im zweiten *σκεψόμενος ὁ θύτης* 54, 2 dem Babrius zugeschrieben werden darf, ist sehr zweifelhaft, da sie in einem unsinnigen Tetrastichon steht.

Im dritten Fuss (110mal). Betreffs der Länge des hinter der Penthemimeres folgenden Wortes herrscht wiederum grössere Freiheit, da die Hauptcäsur bereits vorbei ist.

1. Die Thesis ist Schlusssilbe eines zwei- oder mehrsilbigen Wortes, die Arsis die Anfangssilben eines dreisilbigen Wortes:

a) die Thesis hat naturlangen Vokal oder Diphthong: ὑγραῖς χολάσιν 1, 10, ganz ebenso 1, 16. — 4, 2. — 9, 5. — 13, 1. — 21, 9. — 31, 2. — 33, 16. — 36, 12. — 37, 1. — 45, 3. — 51, 1. — 63, 2. — 68, 9. — 74, 6. — 76, 10. 11. — 82, 3. — 85, 14. — 94, 1. — 105, 1. — 109, 1. 2. — 112, 9. — 119, 7. — 122, 9. 10; — vereinzelt: δαίτη | 'λέλυτο 32, 9; — σαγήνην | ἔλαβε 9, 6, — ganz ebenso: 13, 8. — 15, 7. — 17, 3. — 18, 2. — 22, 3. — 43, 10. — 68, 1. — 77, 1. — 79, 2. — 84, 1. — 94, 8. — 95, 7. [Unsicher ist wegen der *correptio attica* in der ersten Auflösungssilbe ἀκούεις | ἔπρεπέ σοι 95, 32 und die Vermuthung Bergk's und Eberhards, dass σοι späterer Zusatz und ἔπρεπεν zu schreiben sei, hat viel für sich. Man darf eben nicht vergessen, dass Babrius sonst sich Mühe gibt, die schnelle Aussprache der Auflösungssilben zu ermöglichen. (Ueber die willkürliche Anwendung des ν ἐφελκ. vor Conson. vgl. Rutherford Einl. S. XCV)]. 95, 90. — 102, 12. — 120, 3. — 122, 1. — 132. 10. — ἐπιθεὶς | ξόανον 138, 1.

b) die Thesis hat Positionslänge: οἰκόσιτος | πρότερος 108, 4. — Hierher gehört wohl auch ἔστι | χρόνιον 75, 3 und ἐπτόησο πρόβατον 95, 81, da ein Tribrachys mit *correptio attica* in der Thesis sich nur einmal, 51, 5: δὲ | πρόβατον nachweisen lässt (vgl. S. 836 unter Nr. 2 die ähnlich gebildeten Tribrachen).

2. Die Thesis = Nr. 1, die Arsis ist der Anfang eines vier- oder fünfsilbigen Wortes:

a) die Thesis hat langen Vokal oder Diphthong: αὐτοῖς | πολεμίην 21, 2, ebenso 36, 5. — 52, 5. — παρέλκειν | ἐπετίθει 7, 2. — 11, 2. — 13, 2. — 20, 5. — 21, 1. — 23, 2. 44, 4. — 47, 7. — 74, 5. — 84, 4. — Aehnlich ἑαυτῷ | κατέλιπεν 131, 2. — θεμελίοις | γεγονέναι 59, 14. — ὀνείην προσεπέθηκεν 7, 13, — ebenso 26, 1. — 31, 6. — 50, 8. — 103, 11. — φρύνου | συνεπάτησε 28, 1. — 32, 8. — 117, 8. — [πάλιν δὲ κερδῷ καθικέτευε φ. 95, 47 ist unhaltbar, da Babrius das Augment nie weglässt ausser hier und da im Plusquamperfect. Der Fehler liegt in der Präposition, weil mit Beibehaltung des Versschlusses καθικέτευε φωνήσας der Vers der Penthemimeres und Hephthemimeres entbehren würde, also unbabrianisch wäre. Schreiben wir aber πάλιν δὲ κερδῷ ἱκέτευε φ., so ist der Hiatus anstössig. Ich vermuthe deshalb, dass hier wie so oft, eine grössere Verderbniss durch eine Glosse hervorgerufen sei und dass Babrius etwa geschrieben: πάλιν δὲ ταύτην ἱκέτευε φ. Dann hat wohl ein Magister das Bedürfniss gefühlt, dies Pronomen durch

κερδῶ am Rande zu erläutern und dies wurde von einem Abschreiber aufgenommen. Ein aufmerksamer Leser, dem der Hiatus auffiel, hat wohl dann die Präposition hinzugefügt. Mit Sicherheit lässt sich die Stelle wohl nicht corrigiren]. —

b) die Thesis ist positionslang: *ὁ μέλεος* | *κυνιδίῳ* 129, 24. — Aehnlich *ὀδοῦσι* | *βραχυτάτοις* 107, 13.

3. Die Thesis ist = Nr. 1, die Arsis ein zweisilbiges Wort (meist Präposition), welches mit dem folgendem eng verbunden ist. (Ausnahme: 22, 5 *ἦρα γυναικῶν* | *δύο, νέης τε καὶ γραίης*):

a) die Arsis ist eine Präposition: *κεράστης* | *ὑπὸ τὸ καῦμα* 43, 1. — *δικαίως* | *ὑπὸ φίλων* 105, 6. — *ἐλθεῖν* | *ὑπό τε* 108, 15. — *ἀκούων* | *παρὰ θαλ.* 111, 2. — *αὐλῇ* | *παρὰ φάτν.* 129, 8. — *ἐλθεῖν* | *ἐπὶ τὸ* 97, 3. — *αὐτῇ* | *διὰ τίν'* 126, 3. —

b) die Arsis ist eine Conjunction: *πάντων* | *ἅτε σύνεστιν* 63, 9. — *αὐτοῖς* | *ὅτι σὺ* 75, 19; — ein Substantiv: *τούτου* | *κυνὶ φίλῳ* 42, 2. — *αὐτῶν* | *λύκον ἔμ.* 113, 2. — *ὀρνιθοθήρῃ* | *φίλος ἐπ.* 124, 1. — *μονήρης* | *λύκον ἔφ.* 132, 1. —

4. Die Arsis ist der Anfang eines drei- oder mehrsilbigen Wortes, die Thesis ein einsilbiges Wort, welches mehr oder weniger eng zum vorhergehenden gehört.

a) die Thesis hat langen Vokal oder Diphthong: *μοι* | *χάριτας* 50, 15. — *σοι* | *πτέρυγες* 77, 4. — *μοι* | *περιτέθεικεν* 100, 7. — Freier gebildet ist: *πᾶν* | *ἐπιτέθεικεν* 7, 16. — *θεὶς* | *ἐτερέτιζεν* 9, 4. — *νῦν* | *λιβάδα* 24, 6. — *παῖ* | *βασιλέως* Pr. II, 1.

b) mit positionslanger Thesis: *τις* | *πρόβατα* 113, 1.

5. Die Thesis ist = Nr. 4, die Arsis = Nr. 3:

a) *στὰς* | *ἐπὶ θύρας* 97, 5 (Arsis = Nr. 3a, Thesis = Nr. 4a).

b) *τις* | *κατὰ τύχην* 132, 3 (Arsis = Nr. 3a, Thesis = Nr. 4b).

c) *τις* | *βίον ἔχων* 108, 1 (Arsis = Nr. 3b, Thesis = Nr. 4b).

6. Die Thesis ist = Nr. 1, die Arsis besteht aus Artikel und Anfang eines zweisilbigen Nomens, welches auf einen Consonant endigt: *αὐτοῖς* | *ὁ πόνος* 38, 3. — *ὁ λέων,* | *ὁ δ' ὄνος* 67, 2. — *πολεμίων* | *τὸ γένος* 85, 8. — *σίδηρος* | *τὸν ἐμὸν* 100, 10. — *γομώσων* | *τὸν ὄνον* 111, 9. —

7. Vereinzelt: *σώζων* | *ἐπ' ἀχύροισι* 76, 9, vgl. Nr. 3a.

8. Die Arsis besteht aus dem Artikel und der Partikel *δὲ*, die Thesis ist:

a) = Nr. 1: *βράδιον* | *τὸ δὲ τάχιον* 127, 7.

b) = Nr. 4a: *μῦς* | *ὁ δὲ λέων* 82, 2.

9. Arsis und Thesis sind in einem viersilbigen Worte enthalten: *πνιγόμενος* 60, 2.

Verbindung mehrerer dreisilbiger Füsse in einem Verse.

Die Verbindung zweier dreisilbiger Füsse in einem Verse ist nicht allzu häufig. Sie kommt auf 100 Versen immer etwa zweimal vor. Dabei wird die Verbindung ungleichartiger Füsse sichtlich bevorzugt. Drei dreisilbige Füsse finden sich nur 106, 15 ὅπερ εἶχεν ὁ λέων νεοδρόμῳ λαβὼν θήρῃ, also in einer Fabel, welche, wie oben (S. 825, Anm.) erwähnt, auch sonst verdächtig ist. Am beliebtesten ist die Anwendung eines Anapästes im ersten zugleich mit dem Daktylus im dritten Fuss (13, 2. 8. — 26, 1. — 32, 8. — 37, 1. — 42, 2. — 43, 1. — 74, 12. — 84, 4. — 94, 8. — 117, 8. Das υ in εὐθύ 74, 10 scheint nach Analogie von 126, 5 kurz zu sein). Dem Tribrachys im zweiten folgt siebenmal ein Daktylus im dritten (43, 10. — 59, 14. — 67, 2. — 85, 8. — 95, 64. — 129, 24. — 138, 1), dem Tribrachys im zweiten — was sich übrigens z. B Martial nirgends gestattet — dreimal der Tribrachys im dritten (36, 4. — 112, 1. — 117, 2); der Anapäst im ersten ist viermal mit dem Tribrachys im zweiten vereinigt (43, 5. — 98, 9 [?]. — 129, 20. — 137, 6), der Daktylus im ersten und dritten Fuss zweimal (111, 2. — 112, 9), der Anapäst im ersten mit dem Tribrachys im vierten dreimal (104, 4. — 107, 9), der Anapäst im ersten mit dem Tribrachys im dritten 74, 10, der Anapäst im ersten mit dem Tribrachys im vierten 108, 21, der Anapäst im ersten mit dem Anapäst im zweiten 75, 15, der Daktylus im dritten mit dem Tribrachys im vierten 1, 10 und der Daktylus im ersten mit dem Tribrachys im zweiten Fuss in dem verdächtigen Tetrastichon 54, 2. Zuweilen sind die Silben in einer deutlich erkennbaren Absicht angehäuft, so 43, 10 um die hurtige Flucht des Hirsches zu schildern: καὶ μακρὸν ἐπέρα πεδίον ἴχνεσιν κούφοις, ebenso von der Verfolgung der Maus durch den Hund 112, 1: μῦς ταῦρον ἔδακεν· ὁ δ' ἐδίωκεν ἀλγήσας (ähnlich 32, 8) und 95, 64: ἄλλους δὲ βασιλεῖς ὑπερέθιζε, um den Ingrimm des getäuschten Hirsches zu veranschaulichen.

Der Spondeus.

Während die römischen Choliambographen, mit denen Babrius verglichen zu werden pflegt, den Spondeus im zweiten, vierten und fünften Fusse vollständig meiden, zeigt sich Babrius auch darin von griechischer Metrik abhängig, dass er sich hier und da einen Spondeus an fünfter Stelle gestattet. An erster und namentlich dritter Stelle ist er weit häufiger als der reine Iambus, dergestalt, dass auf zwei Spondeen kaum ein reiner Iambus kommt. Die irrationale Länge in der zweiten*) und vierten Thesis wird vermieden. In

*) 28, 1 φρύνου γέννημα ist bereits von Knöll durch Umstellung geheilt. Vgl. über nothwendige Umstellungen im überlieferten Texte bei Babrius Rutherford, Einl. S. XCII.

der zweiten findet sich indessen dreimal der Diphthong οι verkürzt, was bekanntlich auch sonst vorkommt*): τί σοι ποιητέ' ἐστίν 1, 8 [Bergk, Seidler, Eberhard, Rutherford. — ποιητόν Ath. — πτοητόν Schneidewin vgl. S. 847 unter Hiatus]. — καὶ προσποιηθεὶς 97, 2. — ἀλλ' εἰ τοιαῦτα 130, 10—; ebenso in der vierten: τοιοῦτον 28, 7. — προσποιητὰ 103, 5 [προσποιητά auch in der vermuthlich unechten Fabel 106, 17]. *Correptio attica* findet sich etwa 24mal an zweiter und 18mal an vierter Stelle. Dabei scheinen nur die flüssigsten Liquiden ρ und λ und unter diesen wiederum weitaus am häufigsten ρ (35 ρ, 7 λ) einer Muta folgen zu dürfen, meist in der Weise, dass die beiden Consonanten den Anfang eines neuen Wortes bilden. Gleichzeitig im 2. u. 4. Fuss findet sich nur 108, 23 die *correptio attica:* ἄσημα τρίζων τόν τε πρόξενον θλίβων. Das verdächtige γρύξαι τι 95, 62 hat Boissonade in τι γρύξαι und Rutherford in γρύσαι τι verbessert. Auffällig ist auch die *correptio attica* in παρὰ φάτναισι 129, 8, welches schon der umsichtige Eberhard (obseruu. Babr. p. 11) für unbabrianisch ansah. Das hdschr. οἶδας χρησίμους ὥρας hat Rutherford in οἶδα χρήσιμόν σ' ὥραις geändert. Nur auf Vermuthung Rutherfords beruht die Lesart εὐρύθμως 129, 2, welches Eberhard 132, 1 besser ans Versende stellt. Endlich bildet ζ im vierten Fusse Position εἰ νεκρὸν εἶλκες, τοῦ δὲ ζῶντος οὐχ ἧπτου 14, 4. Der Argwohn, dass auch hier, wie so oft, eine babrianische Fabel nur in der verkürzten Form eines Tetrastichons erhalten ist, hat indessen seine Berechtigung, obwohl bereits Suidas s. u. ἄρκου und ἐκτόπως ein Fragment daraus citirt. 17, 6 ist εἶχε ζῶντος αἰλούρου wahrscheinlich mit Haupt in ζῶντος εἶχεν αἰλούρου umzuändern**).

Die irrationale Länge in der fünften Thesis lässt sich einigemale unzweifelhaft nachweisen, zunächst allerdings nur in mehrsilbigen Wörtern. Die beiden λευκανθιζούσας in zwei unverdächtigen Fabeln 22, 9 und 44, 3 stützen sich gegenseitig. Ebenso hat noch niemand gewagt, die Form ἀντιζωγρήσας 107, 15 anzugreifen. Ferner ist mit Lachmann höchst wahrscheinlich gegen die übrigen Herausgeber ἠλαφρύνθη 111, 6 statt des hdschr. ἐλαφρ. zu schreiben, weil Babrius nirgends (ausser zuweilen im Plusquamperfect) sich die Weglassung des Augments gestattet. Dass die Paraphr. Bodl. auch ἐλαφρ. aufweist, beweist nur die Unselbstständigkeit des Verfassers, der diese Corruptel bereits in seinem Exemplar vorfand. Ein ζ längt am Anfang eines dreisilbigen Schlusssatzes die Thesis des fünften Fusses dreimal: φησί „ζωγρήσω" 53, 4. — εἶχε ζητήσει 61, 10 (wo Seidler σιτήσει erwartet) — und με ζητήση 95, 29. Ob sonst noch

*) Christ, Metrik, S. 20.
**) Vgl. Eberhard adn. crit. zu der Stelle.

der Spondeus an dieser Stelle bei Babrius statuirt werden darf, wird sich mit Sicherheit schwerlich feststellen lassen. *ἐγενήθη* Pr. I, 3, *εἰρηνεῖοι* 39, 4 und *μεθεῖναι* 99, 4 stehen an Stellen, die jetzt niemand mehr als echt vertheidigt. 7, 15 giebt der Athous *ἠβουλήθη*, während er 111, 1 und 124, 12 *ἐβ.* hat. An letzterer Stelle hat der Paraphrast bei Furia indessen wiederum *ἠβ.* Sodann steht in dem Vers, mit welchem der Athous abschliesst, 123, 1 *ὠιὰ χρυσᾶ τικτούσης*. Rutherford hat nach dem Vorgange von G. Hermann, Lachmann, Schneidewin und Eberhard *χρυσέ' ᾠὰ τ.* corrigirt, (Röper vermuthet *ᾠὰ χρυσᾶ τ.*) Derartigen Hiatus finden wir indessen bloss noch 1, 8 *τί σοι ποιητέ' ἐστίν*, wo er ebenfalls auf Conjectur beruht. Vielleicht hat sich doch Babrius hier die Freiheit genommen, *ᾠὰ χρυσᾶ τικτούσης* zu schreiben (vgl. die Formen *χρυσῆς* Pr. I, 6 und *χρυσᾶς* 65, 2) Eine irrationale Länge ist möglicherweise auch 8, 2 *κνίσῃ φεύγων* anzunehmen. Wenigstens versichern die Grammatiker, dass das *ι* in *κνίσῃ* lang sei und bei den Dichtern wird es sonst auch durchweg so gebraucht. Demgegenüber kann indessen wiederum geltend gemacht werden, dass *α ι υ* in verschiedenen Worten wie *κέρας ἴσος ὕδωρ**) der Zeit des Dichters entsprechend als *δίχρονοι* gebraucht werden, vgl. 120, 6 und 122, 5. 98, 16 lesen wir im Athous *χειρός*, wofür seit Lachmann *χερὸς* gesetzt wird. Ebenso hat man den überlieferten Spondeus 97, 8 *ἀλλ' ἢ δεσμώτην* mit Schneidewin und Seidler in *ἀλλὰ δεσμ.* verändert. In gleicher Weise ist *ὀξείῃ* 6, 5 in *ὀξέῃ* und *χαλκεῖα* 97, 6 in *χαλκία* verwandelt worden, obwohl doch die analoge Verkürzung des Diphthongen *οι* sich sogar im zweiten und vierten Fuss mehrfach erweisen lässt**). 126, 2 vermuthet auch Eberhard obss. S. 7 für *'Αληθίην 'Αληθείην*. *Positio debilis* findet sich in den von uns berücksichtigten Fabeln kaum 20mal. Auch hier folgt 12mal der Muta die Liquide *ρ* und nur sechsmal *λ*. Dabei bildet Muta c. liq. meist (17mal) den Anfang eines (ausser 67, 4 *τρεῖς μοίρας*) dreisilbigen Schlusswortes. Zweimal steht Muta c. liq. inmitten eines Wortes: *μακρὴν* 23, 1. — *ἐβλασφήμει* 71, 6. Einmal lesen wir sogar *τέκνον σώσει* im Versschluss 78, 4, wofür Eberhard obss. Babr. p. 7 *τέκος* vermuthet. Wollte man ändern, so würde man wohl thun, dem Wort *τέκνον* seinen natürlichen Platz vor *φησί* anzuweisen***).

*) Vgl. Eberhard observat. Babr. S. 9f. und C. Deutschmann de Babrii Choliambis, S. 30 ff.

**) Andererseits lässt sich auch sonst eine spätere Correctur des *ι* in *ει* in analogen Formen nachweisen, wie z. B. 25, 7 der cod. Suid. *βαθείην* statt *βαθέην* hat. Babrius hat die Formen mit *ι* und *ει* oft nebeneinander.

***) Ueber die Nothwendigkeit von Umstellungen vgl. Rutherford, Einleitung, S. XCII.

Die Cäsuren.

Wie für die vorbabrianischen griechischen Choliambographen, so werden wir auch für Babrius die Regel, dass kein Vers ohne Penthemimeres oder Hephthemimeres zulässig ist, als ausnahmslos betrachten müssen. Dabei ist zu bemerken, dass bei Babrius die Penthemimeres verhältnissmässig noch einmal so häufig ist als bei seinen griechischen Vorgängern. Auf 100 Verse kommen nämlich nicht mehr als 12 bis 13 Verse, in denen sie fehlt, in welchem Falle dann stets die Hephthemimeres eintritt. Beide kommen natürlich auch öfters neben einander vor, obgleich dies nicht die gewöhnliche Form ist. Ueber das regelmässige Eintreten der Penthemimeres in Versen, welche in einer der drei ersten Stellen einen dreisilbigen Fuss haben, ist schon oben gesprochen worden. Längere Worte finden ihren Platz zumeist unmittelbar hinter der Penthemimeres. Durch eine Cäsur werden auch, wie ebenfalls oben erwähnt, fast durchweg die aufgelösten Arsen von ihren Thesen getrennt, um mit frischem Athem eine energische Zusammenziehung der beiden Silben zu erleichtern.

Elision.

Betreffend die Elision in der griechischen Tragödie hat neuerdings A. W. Verrall*) festgestellt, dass die Zahl der Wörter, bei denen die Elision zugelassen wird, keineswegs eine schrankenlose ist. Es werden vielmehr fast nur die Pronomina wie *ὅδε, τόδε, τάδε, τινὰ, τίνα*, Imperative Praes. wie *λέγε, φέρε, ἄγε* etc., Adverbia und adverbiale Conjunctionen *ἔτι, τότε, ποτέ, ὅτε, ἵνα, ὄφρα*, die Partikel *ἄρα*, die Zahlwörter *δύο* und *δέκα* elidirt. Substantiva und Adjectiva verlieren ihren Schlussvocal nur, wenn sie den Vers beginnen und der Nachdruck auf ihnen liegt, ebenso im Vokativ mit vorausgehendem *ὦ*, von Adverbien auf *α*, *ἅμα, δίχα, μάλα* sowie *ἕνα* und *μία* in gewissen Redensarten. Fälle wie Soph. O. T. 957 *τί φῄς, ξέν'*, Aesch. P. 340 *δώσειν Δί', ὥστε*, Aesch. Eum. 901 *τοιγὰρ κατὰ χθόν'* sind als seltene Ausnahmen anzusehen oder zu corrigiren.

Auch bezüglich der Elision zeigt sich nun Babrius etwas weniger scrupulös als die Tragiker. Wir finden bei ihm elidirt:

1) das *ε* am häufigsten, natürlich in der Partikel *δὲ* und ihren Zusammensetzungen: *ὅδε, τάδε, τήνδε, τῇδε, οὐδὲ, μηδὲ* (im ganzen etwa 300mal), ferner in *τε* (23mal), in *γε* nur 53, 7, ebenso in den Pronominibus *με* und *σε*, in *ποτὲ* (27), *πότε, τότε, ὅτε, οὔτε, αὖτε, μήποτε, ἑκάστοτε* und *οἴκαδε*.

2) das *α* in *ἀλλὰ* (24), *ἵνα, ἔνθα, τάχα, εἶτα* (5), *ἔπειτα, ἡνίκα, ἔσχατα, ὕστατα, πάντα, ἅπαντα, τίνα, ὅσα, ἄλλα, ταῦτα, τοσαῦτα* (für

*) *On a metrical practice in greek tragedy* im *Journal of Philology vol. XII, 1,* S. 136—166.

πᾶσ' ἦν 128, 6 schlägt Crusius Jhrbb. 1883 πάσασθ' vor). Ebenso in den Präpositionen παρὰ (8), κατὰ (7), μετὰ (6), διὰ (3).

3) das ι in ἔτι, οὐκέτι (8) und in ἐπί (12).

4) das ο in τοῦτο (3), δύο (2) und in ὑπό (12), ἀπό (6).

Substantiva werden zwar auch bei Babrius selten elidirt (etwa 16 mal), doch bindet sich Babrius durchaus nicht an die von den Tragikern beobachtete Regel. An den Versanfang stellt er sie nur viermal: ἀλώπεκ' 11, 1. — ἀηδόν' 12, 3. — κέρατ' 21, 4. — ἄρν' 23, 4. Dagegen an anderen Stellen des Verses σῶμ' 14, 2. — ἄνδρ' 50, 7. — παῖδ' 98, 15. — πνεῦμ' 122, 8. — κύν' 128, 8. — νύκτ' 129, 5. — πόδ' 134, 7. — οὔατ' 95, 40. — εὕρεμ' Pr. II, 2. — ἀλώπεκ' 95, 3. — χελιδόν' 131, 16. — [68, 5 τόξ' ist nur Vermuthung Rutherfords, ebenso wie μέρε' 134, 4, welches eine bei Babrius ganz ungebräuchliche Form des Tribrachys sowie den Hiatus erzeugt] Der elidirte Vokal ist durchweg α.

Adjectiva zu elidiren gestattet sich Babrius nicht. Nur 63, 4 lesen wir den substantivisch gebrauchten Vokativ φίλτατ'. Dagegen finden sich zwei Partic. Praes. generis feminini auf α: ὠφελοῦσ' 27, 7 und φυσῶσ' 28, 7. — Die Form ποιητέ' 1, 8, welche einen Hiatus erzeugt, beruht nur auf Conjectur und ist keineswegs sicher

Gewisse Schranken zieht sich Babrius auch sonst in der Abstossung des Schlussvokals in Verbalendungen. Am häufigsten wird ε elidirt und zwar:

1) in der dritten Pers. Sing. des Imperf. oder des Indic. Aor Activi*): εἶδ' 17, 3. — εἶχ' 52, 3. — εἶπ' 80, 3. — ἦλθ' 129, 13. — ἔκυπτ' 5, 4*. — ἀπῆλθ' 5, 8*. — ἔφευγ' 50, 1*. — διῆκ' 58, 5* — κατῆκ' 129, 7*. — κἀπῆλθ' 34, 6. — ἧριζ' 59, 2*. — ὤμνυ' 50, 6. — ἐδείκνυ' 50, 10. — ἐδίωκ' 69, 2. — ἔδοξ' 49, 3*. — ἔθλασ' 129, 15. — Für das hdschr. ἔπτυσε 6, 8 werden wir lieber mit Bergk ἔπτυσεν lesen, da das ν ἐφελκ. auch sonst öfters im Ath. weggelassen ist (vgl. Rutherford, Einl., S. XCV f.), und vor dem folgenden μ leicht übersehen werden konnte.

2) in der zweiten Pers. Sing. und Plur. des Impv. Praes. Act. ἔλθ' 12, 11. — χαῖρ' 75, 10. — ἀκούσατ' 85, 6.

3) in der passiven Endung —σθε: πειρᾶσθ' 47, 9 (Impv.). — πείσεσθ' 47, 14 (Fut.).

4) in der zweiten Pers. Plur. Aor. Act. ἔσχετ' 128, 12.

Der Vokal ο wird am Ende nur in der dritten Pers. Sing. Imperf. Pass. oder Medii oder Aor. Med. abgestossen: ἐφύετ' Pr. I, 12 — ἠρνεῖθ' 2, 4. — ἀνείλετ' 4, 2. — εὔχεθ' 10, 8. — προσηνύτεθ' 20, 4, vgl. 63, 4. — ἐπαύσατ' 76, 4. — ᾤχετ' 97, 9. — ἐμέμφεθ'

*) Die mit Sternchen versehenen Verbalformen stehen am Anfang des Verses.

97, 10. — ἠλαζονεύετ' 97, 10. — 'Ἐφείπεθ' 134, 2. — Wenn demnach Rutherford auch glaubt, 137, 6 ἔλεγοντ', also die dritte Pers. Plur. vermuthen zu dürfen, so haben wir ihm darin nicht zu folgen.

Der Vokal α wird elidirt in κἄπωσ' 75, 19. — ἦσθ' 77, 11. — ἀμέλγοντ' 128, 3 [γράφοντ' 127, 1 ist nur Vermuthung Rutherfords].

Der Vokal ι wird nur in zwei Verbalformen abgeworfen: ἔλθωσ' 33, 13 und ἔσθ' 112, 9.

Der Diphthong αι endlich wird ebenfalls zweimal elidirt: ὀρχεῖσθ' 80, 2 (allerdings in einem zweifelhaften Tetrastichon) u. καθεδοῦμ' 84, 4.

Kommen in einem Verse zwei Elisionen vor, was etwa 53mal geschieht, so ist wenigstens das eine der beiden Wörter die Partikel δὲ (fast 38mal) oder doch ein einsilbiges Wörtchen wie ὑπ', ἐπ', ποτ', ἀλλ', μετ', παρ', welches mit dem folgenden oder vorhergehenden gewissermaassen eine Einheit bildet. Ausnahmen sind nur προσηύχεθ', φίλταθ' 63, 4. — ταῦτ' οὐκέτ' 75, 7.

Drei Elisionen finden sich nur fünfmal in demselben Vers zusammen, wobei dieselbe Beschränkung zu Tage tritt: ὁ δ' οὐ προδώσειν ὤμνυ'· ἡ δ' ἀπεκρύφθη 50, 6. — ἀλλ' οὔτ' ἐκείνην εὗρεν οὔθ' ὃ βεβλήκει 79, 5. — οὔτ' ἦν ἀπέλθῃς· οὐδ' ὅτ' ἦλθες ἐγνώκειν 84, 6. — ὡς δ' αὖτις ἦλθεν, ἡλίου δ' ὑπ' ἀκτίνων 88, 13. — κατῆγ' ἀφ' ὕψους ἐξ ἀγροῦ θ' ὅσων χρείη. 129, 7.

Hiatus, Krasis, Aphaeresis und Synizesis.

Den Hiatus hat der Dichter sorgfältig zu vermeiden gewusst. Zwar lesen wir 131, 5 im Vatic. πρὸ εἴαρος γὰρ λιποῦσα, doch ist dies schon wegen des Anapästs im dritten Fuss verdächtig und von Knöll durch Umstellung des γὰρ vor das Substantiv ganz richtig corrigirt. Erlaubter Hiatus findet sich δύ' ἀλλήλας 12, 5. — δύ' ἀλλήλοις 61, 3 — τί οὖν 87, 5 und 136, 5. — ὤμνυ'· ἡ 50, 6. — ἐδείκνυ, οὗ 50, 10. — Erst durch Conjectur sind die Verbindungen ποιητέ' ἐστίν 1, 8 und μέρε' εἶπεν 134, 4 entstanden. Vermuthlich sind sie beide unbabrianisch, zumal, wie gezeigt, die Form des Tribrachys in der letzteren Stelle ganz ungebräuchlich ist.

Die Krasis wird dagegen öfters angewandt, etwa 80mal. Am weitaus häufigsten verschmilzt die Conjunction καὶ mit dem vokalischen Anlaut des folgenden Wortes, nämlich 66mal und zwar mit den Pronominibus ἐκεῖνος (18mal, durchweg im Versanfang), ἐκείνην (67, 6), ἐκεῖ (118, 4 am Versanfang). αὐτός 20, 8. — 129, 21. — αὐτῷ 136, 4. — ἐμὲ 115, 3. — 131, 17. — ἐγὼ 134, 3, ebenso mit dem Artikel ὁ 1, 9. — 30, 5. — 61, 4. — 75, 13. — 99, 2 [87, 4 ist χὠ falsche Vermuthung Rutherfords für das hdschr. ὁ] und ἡ: 12, 7. — 13, 6. — 22, 11 und 128, 5; mit den Präpositionen ἐν 128, 11 [80, 5?] und εἰς 19, 5 — ferner; mit den Adverbien ἔτι 81, 2 (in einem Tetrastichon) und ἐγγύς 95, 15, — mit οὐ 46, 8. —

51, 9. — 77, 7 und 88, 19 und οὐχ 95, 23, mit den Conjunctionen ἐὰν acht- resp. neunmal (80, 3 in einem Tetrastichon) und ὅπως 140, 1. endlich neunmal mit Verben, die mit α oder mit dem syllabischen Augment beginnen: κἀπέθεντο 2, 10. — κἀσπαίρων 6, 13. — κἀπῆλθ' 34, 6. — κἀπόβαλλε 34, 10. — κἀπώμασ' 75, 19. — κἀτίμα 20, 5. — κἀνέμοντο 33, 15. — κἀφώνει 62, 2. — κἄτρεφεν 76, 2. — Mit Substantiven findet die Verschmelzung nur dreimal statt κἀπίμιξις 12, 23. — κἀνθρώπου 59, 10. — κἀνίης 122, 11.

Ausser καὶ wird noch einigemal der Artikel τὸ und τὰ mit dem vokalischen Anlaut des folgenden Wortes verschmolzen und zwar τὸ, wenn das nächste Wort mit ε anfängt: τοὔλαιον 48, 7. — τοὐμὸν 51, 6. — τοὔργον 55, 3, — einmal auch ταὐτὸ 68, 7; τὰ ebenfalls wenn der Anlaut des nächsten Wortes ε oder α ist: τἀπίχειρα 5, 9. — τἀμὰ 13, 11. — 30, 9. — τἀσθενῆ 102, 12. — ταὐτὰ 47, 14. Einmal scheint Babrius auch sich eine Verschmelzung mit folgendem ω gestattet zu haben: 99, 4 wo der Ath. τὰ ὠκύπτερα, der Vat. τὠκυπτέρῳ giebt und Rutherford τὠκυπτέρω schreibt.

Von anderen Formen der Krasis findet sich noch die bekannte Verbindung der Präposition προ mit dem syllabischen Augment in προὐκαλεῖτο 1, 4. — 31, 12 und προὔδωκεν 43, 15. Ganz vereinzelt ist ὁθοὔνεκ' 25, 3.

Sehr selten ist die Aphaeresis zu statuiren. Wir finden davon nur drei Beispiele und zwar zweimal Abwerfung des Augments im Plusquamperfect: δαίτῃ 'λέλυτο 32, 9. — χρόνῳ 'γεγηράκει 103, 2 und μὴ 'πολιχμήσῃς 48, 6 (Bgk., Rutherf. statt des hdschr. 'πιλιχμήσῃς).

Die Synizese lässt sich bei Babrius nur durch ein Beispiel belegen, nämlich durch ἐγὼ οὐ 89, 5.

Vergleichen wir nach dieser Darstellung die metrische Kunstfertigkeit des Babrius mit der seiner Vorgänger auf griechischem Boden, so werden wir ihm das Zeugniss nicht verweigern können, dass er sich redlich bemüht hat, seinem Choliambus einen lebhafteren Charakter zu geben, als er allem Anschein nach vor ihm hatte, und dass er trotz alledem sich freiwillig Gesetzen unterworfen hat, die seine Vorgänger auf diesem Gebiete nicht kannten. Der Stolz, den er wiederholt über seinen Vers an den Tag legt — man vergleiche nur Prooem. II, 6 ff.:

> ἀλλ' ἐγὼ νέῃ μούσῃ
> δίδωμι, φαλάρῳ χρυσέῳ χαλινώσας
> τὸν μυθίαμβον ὥσπερ ἵππον ὁπλίτην. —

ist ein vollkommen berechtigter, und sicherlich wird sich noch manches, was wir jetzt namentlich in der Stellung der Worte als zufällig ansehen, bei eingehenderer Betrachtung als strengen Normen unterworfen nachweisen lassen.

Zweiter Excurs.

Der Hexameter des Theokrit.

Von

Dr. Carl Kunst in Wien.

Bei einer Untersuchung der Technik des theokritischen Hexameters ist vor allem anderen der Unterschied nicht zu übersehen, der zwischen den einzelnen Gruppen, in welche die Gedichte Theokrits zerfallen, besteht. Die erste und bedeutendste dieser Gruppen bilden die rein bukolischen Idyllien I und III—XI, eine zweite die epischen Gedichte XIII, XVI, XVII, XXII, XXIV, XXV, XXVI. Wenn wir nun von den Gedichten XIX, XXI, XXIII und XXVII, deren Echtheit aus verschiedenen Gründen angezweifelt wird, absehen, so bleiben noch die Idyllien II, XII, XIV, XV und XVIII übrig. Unter diesen zeigen XIV und XV unzweifelhaft denselben Charakter und nahe verwandt ist ihnen Gedicht II. Für die Gedichte dieser Gruppe wollen wir der Kürze wegen die gemeinsame Bezeichnung mimisch wählen. Was nun die beiden übrig bleibenden lyrischen Gedichte XII und XVIII anbelangt, so sind sie zu klein, als dass wir dieselben bei unserer Betrachtung eine Gruppe für sich sollten bilden lassen. Es empfiehlt sich daher das im ionischen Dialekt abgefasste Idyll XII den epischen Gedichten anzuschliessen, das Gedicht XVIII hingegen den mimischen.

A.

I. Von den 32 durch verschiedene Gestaltung der einzelnen Füsse erzielbaren Formen des Hexameters finden sich bei Theokrit 28. Ausgeschlossen sind bloss diejenigen vier Schemata, in welchen dem Spondeus des fünften Fusses zwei oder mehrere Spondeen unmittelbar vorangehen: *ddsss* (*d* = Daktylus, *s* = Spondeus), *sdsss*, *dssss*, *sssss*. Unter den 28 angewandten Formen sind wiederum diejenigen vier am schwächsten vertreten, in denen dem Daktylus des fünften Fusses zwei oder mehrere Spondeen

unmittelbar vorangehen: *ddssd* (12 Verse = 0.5%), *sdssd* (11 Verse = 0.5%), *dsssd* (15 Verse = 0.7%), *ssssd* (7 Verse = 0.3%). Ein grosser Theil dieser Verse wird durch Anaphora entschuldigt, so besonders die Verse, deren Schema *ssssd* ist. Sowohl diese vier genannten Arten von Hexametern als auch die übrigen schweren Versformen kommen häufiger in den bukolischen und mimischen als in den epischen Gedichten vor; nur jene Hexameter, deren vierter Fuss spondeisch ist (z. B. *dsdsd* oder *sddsd*), erscheinen verhältnissmässig häufiger in den rein epischen Gedichten, ein Umstand, der mit dem Vorkommen der bukolischen Cäsur aufs engste zusammenhängt. Nach der grösseren Häufigkeit der schwereren oder der leichteren Versformen richtet sich auch das Verhältniss, welches zwischen der Zahl der Daktylen und Spondeen in den verschiedenen Dichtgattungen im Allgemeinen besteht. Während nämlich durchschnittlich bei Theokrit auf einen Spondeus 29 Daktylen kommen, besteht in den bukolischen Dichtungen das Verhältniss 1 : 2.6, in den mimischen 1 : 2.8, in den epischen 1 : 3.1. Hingegen besteht in den bukolischen Gedichten zwischen den Parthieen, welche Erzählung enthalten, und jenen, in welchen wir Gesängen der Hirten begegnen, kein Unterschied.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass Theokrit in der Wahl der verschiedenen Versformen freier verfuhr als manche seiner Zeitgenossen, so besonders Kallimachos, in dessen Hymnen 1—4 und [illegible] ausser den bei Theokrit fehlenden Formen noch weitere acht fehlen, welche sämmtlich einen schwerfälligen Gang zeigen. Es sind di[illegible] Formen *dsssd*, *sdssd* und *ssssd*, ferner fünf Schemata mit einem [illegible] Spondeus im fünften Fusse: *dddss*, *dsdss*, *sddss*, *sssds*, *ssds*[illegible] Auch bei Apollonius Rhodius ist die Zahl der angewendeten Hex[illegible] meterformen eine kleinere (26) als bei Theokrit, indem jener neb[illegible] den von Theokrit vermiedenen auch noch die Formen *dsdss* un[illegible] *ssdss* meidet. Die späteren Bukoliker Moschos und Bion schliessen sich, was den Gebrauch des Spondeus anbelangt, enger an Kall[illegible]i-machus als an Theokrit an, da auch bei ihnen die Schemata *ssss*[illegible]*d*, *dssds*, *sdsds*, *dsdss*, *sddss*, *sssds* fehlen. — Bei Theok[illegible]it selbst zeigt sich ein Unterschied bezüglich der Verwendung der leichteren und schwereren Versformen am deutlichsten in einer Ver-gleichung der bukolischen und der epischen Gedichte. Es ist hierbei die Erscheinung nicht zu verkennen, dass Theokrit in den epischen Gedichten sich nicht nur dem Stoffe nach sondern auch der Form nach enger an seine Zeitgenossen anschliesst, welche eine grössere Beweglichkeit und Leichtigkeit im Baue des Hexameters anstrebten. In den bukolischen Gedichten hingegen schreitet Theokrit bezüglich des Stoffes und der Komposition auf eigener Bahn und verfährt [illegible]

im Baue des Verses viel freier. Auch die incerta der Theokritischen Sammlung sind nicht alle in dieselbe Klasse einzureihen: fast lauter leichte Versformen zeigt das 20. Gedicht, während z. B. das Gedicht 21 auf ganz gleicher Stufe steht mit Theokrits bukolischen Dichtungen.

II. Was die Versstellen anbelangt, an welchen Spondeen zur Verwendung kommen, so sind bei Theokrit ähnlich wie bei anderen Dichtern der erste und zweite Fuss des Hexameters verhältnissmässig am häufigsten spondeisch (ungefähr 44% aller Verse haben an erster Stelle einen Spondeus; dasselbe Verhältniss besteht bezüglich des zweiten Fusses), und zwar zeigt sich in dieser Beziehung zwischen den verschiedenen Dichtgattungen kein erheblicher Unterschied*). Den schwerfälligen Gang, den ein Einschnitt nach dem Spondeus des zweiten Fusses in den Vers hineinbringt, sucht der Dichter geflissentlich zu vermeiden (vgl. meine oben S. 52 dieses Werkes erwähnte Abhandlung de Theocriti versu heroico S. 24 ff.). — Im dritten Fusse, wo der Spondeus schon bei Homer nicht häufig steht und bei den späteren griechischen Epikern, bei denen die trochäische Cäsur des dritten Fusses allmählich zur Regel wird, noch seltener sich findet, ist auch bei Theokrit der Gebrauch des Spondeus ein beschränkter; im ganzen sind in den echten Dichtungen Theokrits 403 Verse derart gebaut, von denen mehr als die Hälfte (207) auf die bukolischen Gedichte (wo ungefähr 23.5% aller Verse im dritten Fusse einen Spondeus haben) entfällt; am seltensten sind solche Hexameter in den epischen Gedichten (10%). Regelmässig folgt auf die Penthemimeres eines derartigen Hexameters ähnlich wie bei Kallimachos eine bukolische Cäsur, wodurch der Vers an Leichtigkeit wieder gewinnt. — Den Spondeus des vierten Fusses empfiehlt es sich im Zusammenhang mit der bukolischen Cäsur zu behandeln. — Im fünften Fusse ist die Verwendung des Spondeus in den verschiedenen Dichtgattungen eine sehr verschiedene. Im Ganzen weisen die echten Gedichte 97 (4%) σπονδειάζοντες auf, wovon 72 auf die epischen Gedichte entfallen, 14 auf die mimischen, 11 auf die bukolischen.**) Wir sehen, dass Theokrit auch bezüglich dieses Punktes in den epischen Dichtungen sich weit enger als in den übrigen Idyllien an seine Zeitgenossen anschliesst, welche, an

*) Natürlicherweise sind in den epischen Gedichten, wo der Gebrauch des Spondeus überhaupt am meisten zurücktritt, die Spondeen auch im ersten und zweiten Fuss verhältnissmässig am seltensten; nur 40% der Verse haben hier im ersten Fuss einen Spondeus und ebensoviele im zweiten Fuss, in den bukolischen und mimischen Gedichten hingegen durchschnittlich 47%.

**) In Procenten ausgedrückt haben in den bukolischen Gedichten 1.2% sämmtlicher Hexameter spondeischen Ausgang, in den mimischen 3.1%, in den epischen 6.8%.

den übrigen Stellen den Gebrauch des Spondeus restringirend mit Vorliebe denselben im fünften Fusse verwendeten, um dadurch einen gewissen metrischen Effekt zu erzielen. Besonders häufig sind solche Verse in den Gedichten XXV, XVI und XXIV, von denen in dem ersten auf 10.4 Verse ein spondiacus entfällt, in dem zweiten auf 10.9 Verse, in dem dritten auf 12.7 Verse, daran schliesst sich dann das mimische Gedicht XV, wo durchschnittlich unter 13.5 Versen einer im fünften Fusse einen Spondeus enthält. Kein σπονδειάζων findet sich in den fünf Gedichten III, IV, VI, VIII, IX und von den incerta in den Gedichten XIX, XX, XXIII. An sechs Stellen folgen in den epischen Gedichten zwei versus spondiaci unmittelbar auf ein-einander: XVI 3 f., 76 f.; XVII 26 f., 60 f.; XXIV 77 f.; XXV 98 f.; an einer Stelle auch in den mimischen: XV 82 f. In den epischen Gedichten folgen zweimal sogar drei solcher Verse unmittelbar auf einander: XIII 42 ff. und XXV 29 ff. Was die Silbenzahl der Wörter anbelangt, mit welchen Verse mit spondeischem Ausgang bei Theokrit geschlossen werden, so verwendete auch er zumeist viersilbige Wörter (74 mal, also in etwa $^2/_3$ aller versus spondiaci), seltener dreisilbige (15 mal), niemals zweisilbige; zweimal steht die Enklitika τε am Schlusse eines solchen Verses (XXII 100 und XXV 87), einmal in homerischer Nachbildung ein fünfsilbiges Wort (XXV 154 βίη Θ' Ἡρακληείη), dagegen finden an fünf Stellen sechssilbige Wörter Verwendung (XIV 33; XV 91; XXIV 85, 127; XXV 66). — Der sechste Fuss ist bei Theokrit wie bei anderen Epikern häufiger spondeisch als trochäisch, so besonders in den bukolischen Gedichten (63% spondeisch, 37% trochäisch), aber auch in der mimischen und epischen (57% spondeisch, 43% trochäisch); in den unechten Dichtungen besteht dasselbe Verhältniss wie in den echten bukolischen. Am häufigsten schliessen auch die Hexameter Theokrits mit dreisilbigen Wörtern (993 Verse = 41%)*) oder mit zweisilbigen (843 Verse = 36%), seltener mit viersilbigen (370 Verse = 15% = in den bukolischen Gedichten schliessen nur 97 Hexameter in dieser Weise, was wohl mit der Seltenheit der versus spondiaci in dieser Gruppe zusammenhängt). Ein fünfsilbiges Schlusswort zeigen 96 Hexameter = 4%, welche bis auf den oben genannten Vers sämmtlich einen Daktylus im fünften Fusse haben. Einsilbig enden 67 Verse = 3% und zwar zumeist auf enklitische Wörter oder doch solche, welche sich an die vorangehenden eng anschliessen. Auf sechssilbige Wörter gehen bei Theokrit acht Verse aus; vier davon haben an fünfter Stelle einen Spondeus, drei einen Daktylus. XII 13, XV 17 und XVII 20.

*) So besonders die bukolischen Gedichte, wo allein 441 Verse = 50.3% auf diese Weise schliessen.

B.

Cäsuren. Was die häufigsten Cäsurstellen (im dritten Fusse) anbelangt, so suchte Theokrit wie andere Dichter eine solche Wortfolge zu vermeiden, bei der eng zusammenhängende Wörter (der Artikel und sein Substantiv, eine Enklitika und das ihr vorangehende Wort u. s. w.) durch die Cäsur getrennt würden. Abweichend von dieser Regel verfuhr er XIV 48 *ἄμμες δ' οὔτε λόγω τινὸς ἄξιοι* u. s. w. (vgl. jedoch S. 40). Reine Cäsur im dritten Fusse scheint nicht anzunehmen zu sein in den Versen X 29 *ἀλλ' ἔμπας ἐν* | *τοῖς στεφάνοις τὰ πρ. λ.*, III 1 und XXI 47, wohl aber in II 8 und 97, wo der Artikel von dem dazu gehörigen Substantiv durch ein anderes Wort getrennt wird. Adjektiva und Pronomina werden hingegen von ihrem Substantiv häufig durch die Cäsur geschieden und desgleichen auch Präpositionen. — Hinsichtlich der Frage nach der Hauptcäsur in den einzelnen Versen steht die Sache bei Theokrit anders als bei Homer und anderen Epikern. Da nämlich Theokrit als Begründer der bukolischen Poesie unzweifelhaft an die ländlichen Gesänge der sicilischen Hirten anknüpfte, suchte er wohl auch im Baue der Verse dem Rhythmus dieser Lieder möglichst nahe zu kommen, und dies glaubte er, wie es scheint, dadurch zu erreichen, dass er hauptsächlich jene Form des Hexameters anwandte, in welcher auf den vierten Fuss ein Einschnitt folgt. Mithin ist dieser (der bukolischen) Cäsur bei Theokrit und dessen Nachfolgern auch hinsichtlich der Bestimmung der Hauptcäsur des Verses eine viel grössere Bedeutung beizulegen als bei Homer. Darauf weist unter anderem auch die gerade bei den Bukolikern häufige Art der Anaphora, wobei das wiederholte Wort einmal auf die bukolische Cäsur folgt, und die Häufigkeit der Interpunktion in dieser Cäsur hin. Besonders dann wird man ohne Bedenken die bukolische Cäsur als die Hauptcäsur des Verses anzunehmen haben, wenn sie mit einer Interpunktion zusammenfällt und die Cäsur des dritten Fusses zugleich durch Elision (I 92) oder eine andere enge Verbindung der Wörter geschwächt wird, so III 1 *κωμάσδω ποτὶ τὰν Ἀμ., ταὶ δέ μοι αἶγες.* Uebrigens hat man sich zu hüten, der bukolischen Cäsur allzuviel Bedeutung beizulegen, da selbst in den bukolischen Gedichten 25% der Verse dieselbe nicht aufweisen, während im ganzen nur drei Hexameter bei Theokrit so beschaffen sind, dass über den dritten Fuss ein längeres Wort gelagert ist: VIII 61 *ταῦτα μὲν ὦν δι' ἀμοιβαίων οἱ παῖδες ἄεισαν,* XIII 41 und XXII 72; dazu kommen die oben genannten Verse, in denen ein Substantiv mit seinem Artikel dieselbe Stelle einnimmt.

Von den Cäsuren des dritten Fusses ist im allgemeinen bei Theokrit die trochäische etwas häufiger (1425 Verse = 57.9% weisen sie auf, während sich die *πενθημιμερής* nur in 947 Versen = 41.9%

findet). Das Verhältniss ist aber in den verschiedenen Gattungen nicht dasselbe: in den rein bukolischen Gedichten haben 435 Verse = 49.7% die πενθημιμερής, 438 Verse = 49.9% die τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον, in den mimischen 212 Verse = 47.8% die πενθημιμερής, 231 Verse = 52.2% die τομὴ κατὰ τρίτον τροχαῖον, in den epischen Dichtungen 300 Verse = 28.3% die πενθημιμερής, 756 Verse = 71.5% κατὰ τρίτον τροχαῖον. Der πενθημιμερής liess Theokrit nach Art der übrigen Alexandriner (vgl. Meyer, Berichte der Münchner Akademie 1884, S. 992 ff.) regelmässig entweder die bukolische Cäsur oder die ἑφθημιμερής nachfolgen. In den sämmtlichen echten Dichtungen Theokrits machen nur 42 Verse eine Ausnahme davon (9 in den bukolischen, 20 in den mimischen und 13 in den epischen Gedichten). Ueber die Häufigkeit der Interpunktion in den Cäsuren des dritten Fusses vgl. S. 49.

Die bukolische Cäsur, welche bei allen Epikern (Homer hat sie in 60.12% aller Verse) beliebt ist, findet sich bei Theokrit besonders häufig in den rein bukolischen Gedichten (in 648 Versen = 74%), in den mimischen und rein epischen Dichtungen hingegen nicht häufiger als bei anderen Epikern (in den mimischen Gedichten in 261 Versen = 58.9%, in den epischen in 523 Versen = 49.5%); besonders selten ist sie im Gedicht 15, wo sie in 149 Versen nur 45mal vorkommt. In der Regel folgt die bukolische Cäsur auf eine Penthemimeres (vgl. S. 53). Was aber den Gebrauch der bukolischen Cäsur in den bukolischen Gedichten selbst anbelangt, so besteht zwischen den Hirtengesängen und den Versen der Erzählung weder hinsichtlich der Häufigkeit dieser Cäsur, noch hinsichtlich der mit derselben zusammenfallenden Interpunktionen ein Unterschied, wie sich denn diese bei den Gruppen von Versen im Bau überhaupt nicht von einander unterscheiden. — Der Spondeus des vierten Fusses vor der bukolischen Cäsur wird von Theokrit wie von allen griechischen Epikern gemieden, aber nicht in allen Dichtgattungen in gleichem Maasse. Häufiger findet er sich in den mimischen und epischen Gedichten (besonders häufig, nämlich 12mal in dem 15. Idyll selten findet man ihn in den rein bukolischen Dichtungen. Trotzdem ist der Spondeus vor der bukolischen Cäsur auch hier nicht überall durch Konjektur zu entfernen, sondern wohl nur an solchen Stellen wo die Verzögerung, welche der Spondeus selbst schon in den Rhythmus des Verses hineinbringt, durch eine Interpunktion noch verstärkt wird (vgl. I 6 und IX 19).

Eine Cäsur nach der Hebung des zweiten Fusses zeigen die Verse Theokrits recht häufig (44.4%), und zwar haben ungefähr ⅔ dieser Verse in dem dritten Fusse eine trochäische Cäsur, ⅓ d— Penthemimeres. Der Gebrauch der Hephthemimeres ist bei den

Bukolikern überhaupt wegen der Häufigkeit der bukolischen Cäsur weniger ausgebreitet als bei den anderen Epikern; denn grössere Bedeutung kommt ihr nur in solchen Versen zu, welche keine bukolische Cäsur aufweisen; der grössere Theil dieser Verse ist aber auch thatsächlich mit der Hephthemimeres versehen (vgl. S. 59). In der Zulassung einer Cäsur nach der Hebung des fünften Fusses legte sich Theokrit dieselbe Schranke auf wie die übrigen Alexandriner, welche darin bestand, dass besagte Cäsur in allen jenen Versen gemieden wurde, welche im vierten Fusse oder sogar im dritten und vierten Fusse eine männliche Cäsur hatten. Um so mehr Beachtung verdienen in Folge dessen die wenigen Verse, welche im zweiten, dritten, vierten und fünften Fuss männliche Cäsuren zeigen; XI 45, XIV 25, XV 55, 101, XVII 42. — Wie überall fallen auch bei Theokrit die Interpunktionen zumeist mit den Verscäsuren zusammen. Von den übrigen Interpunktionen jedoch steht der grössere Theil am Ende des ersten Fusses, wo ungefähr so oft interpungirt wird wie in der ἑφθημιμερής. An anderen Stellen wird im Allgemeinen selten interpungirt, doch in der ersten Vershälfte bei weitem häufiger als in der zweiten, so nach dem Trochäus des ersten Fusses, nach der Arsis des ersten Fusses, seltener nach dem Trochäus des zweiten Fusses (vgl. S. 60); nach dem zweiten Fusse findet sich in den echten Dichtungen Theokrits nur an zwei Stellen Interpunktion: V 44 und XIV 51 (vgl. S. 25 f.), nach dem dritten Fusse niemals (in den unechten zweimal: XIX 7 und XXI 15, beidesmal jedoch durch Elision geschwächt), nach dem Trochäus des vierten Fusses niemals ausser wenn man nach dem Vokativ interpungirt, im Verse XVIII 15. An ganz wenigen Stellen findet sich auch nach dem Trochäus des fünften Fusses eine Interpunktion (an zwei Stellen des 15. Gedichtes sogar eine stärkere: Vers 3 und 60); am Ende des fünften Fusses wird in drei Versen interpungirt: I 77, VIII 51, XV 1. — Die trochäische Cäsur des vierten Fusses hat Theokrit mit allen griechischen Epikern sorgfältig gemieden. Bei dem weit grösseren Theile jener Verse, in welchen ein Wortschluss nach dem Trochäus des vierten Fusses sich findet, wird die zweite Kürze dieses Fusses durch eine Enklitika oder ein anderes mit dem Vorhergehenden eng zusammenhängendes Wort gebildet; in anderen derartigen Versen wird die erste Kürze des vierten Fusses durch ein einsilbiges Wort gebildet, welches von dem folgenden nicht zu trennen ist; über die übrigen Verse, in welchen die in Frage stehende Cäsur fühlbar ist, vgl. S. 62 f.

Dritter Excurs.

Die Metra der Anakreontea.

Von

Dr. Friedrich Hanssen in Leipzig.

Die einzige Gattung der griechischen Melik, welche sich in nachklassischer Zeit von den Alexandrinern bis zu den spätesten Byzantinern ununterbrochen erhalten hat, sind die Anakreontea. Sie verdanken ihre Beliebtheit ohne Zweifel der Einfachheit ihrer Form: in Anlehnung an klassische Muster, die zeitgemäss und volksthümlich umgestaltet wurden, schuf man in gleichförmigen anakreontischen oder hemiambischen Verschen dahinlaufende Gedichte. In der Geschichte dieser beiden Metra spiegelt sich die Geschichte der gesammten späteren griechischen Metrik: die Anakreontea nehmen Theil an der archaisirenden Tendenz der griechischen Litteratur im zweiten christlichen Jahrhundert, sie nehmen Theil an der folgenreichen metrischen Reform des vierten Jahrhunderts und nehmen schliesslich Theil am Uebergang zur Accentmetrik.

---

1. Die Metra der älteren Anakreontea.

Die älteren Anakreontea sind uns hauptsächlich aus der Sammlung bekannt, welche der berühmte Codex Palatinus der Anthologie des Kephalas in seinem zweiten, jetzt in Paris befindlichen, Theile enthält. Dieselbe repräsentirt uns aber keineswegs die ganze Litteraturgattung, wie die in demselben Codex enthaltene Anthologie der Epigramme, sondern — das ergiebt sich aus dem Titel *'Ανακρέοντος Τηΐου συμποσιακά* *) — nur einen Bruchtheil, nämlich Adespota, die der Sammler dem Anakreon selbst zuschrieb. Wir besitzen also aller

*) Im Codex steht *συμποσιακὰ ἡμιάμβια*, aber *ἡμιάμβια* ist zu tilgen, wie die Unterschrift *τέλος τῶν 'Ανακρέοντος συμποσιακῶν* zeigt.

Wahrscheinlichkeit nach — wenigstens was die ältere Zeit betrifft, aus der byzantinischen Epoche haben wir ja genug — nur geringe Proben der in Nachahmung des Anakreon geschaffenen Gedichte.

Herrschend sind in den Anakreonteen zwei Metra: das anakreontische*) und das hemiambische**). Ersteres besteht in einfachster Form aus fortlaufenden Anaklomenoi ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓, einer durch Umbrechung (*ἀνάκλασις*) der beiden mittleren Silben entstandenen Nebenform des *dimeter ionicus a minori* ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏓, über deren rhythmischen Werth zu vergleichen ist Band I, S. 193 und Band III 2, S. 327 des vorliegenden Werkes; letzteres aus fortlaufenden katalektischen iambischen Dimetern ⏒ — ⏑ — ⏑ — ⏓. Beide Metra werden als Einzelverse gebraucht, am Schlusse eines jeden ist syllaba anceps und Hiatus zulässig. In Anaklomenoi ist z. B. abgefasst das 28. Gedicht der palatinischen Sammlung:

Ἐδόκουν ὄναρ τροχάζειν
πτέρυγας φέρων ἐπ' ὤμων·
ὁ δ' Ἔρως ἔχων μόλιβδον
περὶ τοῖς καλοῖς ποδίσκοις
ἐδίωκε καὶ κίχανεν.

τί δ' ὄναρ θέλει τόδ' εἶναι;
δοκέω δ' ἔγωγε πολλοῖς
ἐν ἔρωσί με πλακέντα
διολισθάνειν μὲν ἄλλους,
ἑνί τῳ δὲ συνδεθῆναι.

in Hemiamben das 23.:

Θέλω λέγειν Ἀτρείδας,
θέλω δὲ Κάδμον ᾄδειν,
ὁ βάρβιτος δὲ χορδαῖς
Ἔρωτα μοῦνον ἠχεῖ.
ἤμειψα νεῦρα πρώην
καὶ τὴν λύρην ἅπασαν·

κἀγὼ μὲν ᾖδον ἄθλους
Ἡρακλέους, λύρη δὲ
ἔρωτας ἀντεφώνει.
χαίροιτε λοιπὸν ἡμῖν,
ἥρωες· ἡ λύρη γὰρ
μόνους Ἔρωτας ᾄδει.

Was das klassische Vorbild der in Anaklomenoi abgefassten Gedichte war, darüber kann kein Zweifel bestehen: es lag bei Anakreon vor. Freilich erscheint das Metrum in den Anakreonteen umgestaltet. Anakreon hat die Anaklomenoi nicht als Einzelverse verwendet, sondern hat, wie Blass Rhein. Mus. 29, S. 155 in für mich überzeugender

---

*) Der Name *Ἀνακρεόντειον* scheint sich für das Metrum erst in byzantinischer Zeit eingebürgert zu haben, vgl. die Scholia Hephaestionea altera ed. Hoerschelmann (Dorpater Universitätsprogramm 1882), p. 20: *Ἀνακρεόντειον οἱ μὲν ἀρχαῖοι τὸ δίμετρον ἰαμβικόν φασι τὸ καὶ ἀκατάληκτον . . . οἱ δὲ νεώτεροι . . .* (folgt eine Beschreibung der byzantinischen Anakreontea).

**) Auch der Name *ἡμίαμβος* (halber *ἴαμβος* d. i. das *ἑφθημιμερές* eines iambischen Trimeters) für den katalektischen iambischen Dimeter scheint erst in byzantinischer Zeit aufgekommen zu sein. Hephaestion cap. 5 nennt den katalektischen iambischen Dimeter *Ἀνακρεόντειον*: „*καταληκτικὰ δέ, δίμετρα μέν, ὡς τὸ καλούμενον Ἀνακρεόντειον, οἷον· 'ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι | πάρεστι γὰρ μαχέσθω'* (Anakr. Pal. 45).“ Ebenso Marius Victorinus (Keil, Gramm. Lat. VI, pag. 81). Im schol. Nicandr. Ther. 377, wo die beste Ueberlieferung *Ἡρώδης ὁ ἡμίαμβος* bietet, wird *ὁ ἡμίαμβος* entweder mit Schneidewin zu tilgen oder mit Bernhardy in *ὁ μιμίαμβος* zu corrigiren sein.

Weise nachgewiesen hat, Systeme von sechs Dimetern gebaut, in welchen auf vier Anaklomenoi ein ionischer Dimeter ohne Anaklasis und dann wieder ein Anaklomenos folgt. In den Fragmenten sind uns zwei Paare solcher Hypermeter erhalten, einmal fehlt nur ein Vers, Fragment 63 (Bergk):

Ἄγε δή, φέρ' ἡμίν, ὦ παῖ,
κελέβην, ὅκως ἄμυστιν
προπίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγχέας
ὕδατος, τὰ πέντε δ' οἴνου
κυάθους, ὡς ἀνυβρίστως)*
ἀνὰ δηὖτε βασσαρήσω.

Ἄγε δηὖτε μηκέθ' οὕτω
πατάγῳ τε κἀλαλητῷ
Σκυθικὴν πόσιν παρ' οἴνῳ
μελετῶμεν, ἀλλὰ καλοῖς
ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις
∪∪ — ∪ — ∪ — ⏑.

einmal, Fragment 43**) sind beide Systeme vollständig.

Die übrigen Fragmente, welche Dimeter mit Anaklasis enthalten, sind mit Ausnahme von Fragment 65 nicht umfangreich genug, um erkennen zu lassen, ob die Gedichte dieselbe Composition hatten. Fragment 65 besteht aus fünf Anaklomenoi; wenn es nicht etwa dem Anakreon abzusprechen ist, so haben wir hier die Spur einer anderen Compositionsweise; vielleicht war es eine ähnliche wie die des in anakreontischer Manier gedichteten Trinkliedes bei Euripides im Kyklops 496 ff., wo sich an sechs Anaklomenoi eine Clausel von folgender Form anschliesst:

∪∪ — — ∪∪ — —
∪∪ — — ∪∪ — ∪ — — ⏑

v. 509 *ἐπὶ Κύκλωπας ἀδελφούς·*
*φέρε μοι, ξεῖνε, φέρ' ἀσκὸν ἔνδος μοι***).*

Dunkler ist der Ursprung des hemiambischen Metrums. Anakreon selbst dürfen wir kaum Gedichte in fortlaufenden Hemiamben zuschreiben. Wahrscheinlicher ist es, dass die hemiambische Dichtungsgattung gar nicht Anakreon als Ausgangspunkt hat. Durch ein aus Hemiamben bestehendes Fragment des Herondas, welches in den Scholien zu Nikanders Theriaca (v. 377) erhalten ist, werden wir vielmehr auf die Iambographen des vierten Jahrhunderts geleitet.

---

*) *Ἀνυβρίστως* Blass, *ἀνυβριστί* Bergk, nach der Ueberlieferung liegt beides gleich nahe.

**) Bergk hat Tetrameter in drei Strophen zu zwei Versen.

***) Ist vielleicht Anakreon Fragment 54 ein Strophenschluss? Man könnte es in folgender Weise abtheilen:

ἐπὶ δ' ὀφρύσιν σελίνων
στεφανίσκους θέμενοι θάλειαν ὁρτὴν
ἀγάγωμεν Διονύσῳ.

Vielleicht schwebten dem Erfinder der aus zwei ionischen Trimetern bestehenden byzantinischen Kukullia solche buntere den Anaklomenoi sich anschliessende Formen vor.

Bergks Vermuthung, der Dichter Herondas sei identisch mit dem Syrakusaner Herodas, welchen Xenophon Hell. III, 4, 1 nennt, ist zwar sehr kühn, aber höchst wahrscheinlich ist mir doch, dass Herondas von den Iambographen der Zeit Philipps und Alexanders nicht getrennt werden darf*). Ausser Herondas baute in jener Zeit vielleicht auch Aeschrion Hemiamben, denn Marius Victorinus (Keil, Gramm. Lat. VI, p. 105) nennt zwei zu einem Tetrameter verbundene katalektische iambische Dimeter ein Aeschrionion. In alexandrinischer Zeit brauchte Kallimachus Hemiamben. Wir haben von ihm (Anth. Pal. XIII, 7) ein Epigramm, das sechs Hemiamben enthält, und ein anderes (Anth. Pal. XIII, 25), das zweimal zwei Hemiamben jedesmal gefolgt von einem versus Archilochius aufweist**).

In der palatinischen Sammlung sind als die ältesten hemiambischen Gedichte, welche möglicher Weise zum Theil noch der alexandrinischen Zeit angehören, Nr. 1. 3. 5—14 und vielleicht 33 zu betrachten. Letzteres stellt ebenso wie das im Corpus der Theokriteischen Gedichte überlieferte Adespoton *εἰς νεκρὸν Ἄδωνιν* ein Bindeglied zwischen den Anakreontikern und der Theokriteischen Dichterschule dar.

Die Vereinigung der hemiambischen Poesie und des anakreontischen Trinkliedes in eine Litteraturgattung darf als ein Zeugniss von sinkendem Stilgefühl betrachtet werden. In erster Linie muss für diese Vermischung der Verfasser der Gedichte 21—32 (vgl. S. 860) verantwortlich gemacht werden, welcher Hemiamben und Anakreonteen ohne Unterschied braucht. Anderen Anakreontikern dagegen fehlt ein gewisses Gefühl für die Eigenart des hemiambischen Metrums nicht. Ueberdies halte ich es für möglich, dass manche Gedichte, besonders 1. 3. 5—14, gar nicht als Anakreonteen gedichtet sind. Anakreon, welcher seit alexandrinischer Zeit mehr und mehr als der Meliker *κατ' ἐξοχήν* galt, wird in diesen mit Vorliebe erwähnt, damit ist aber keineswegs gesagt, dass die Manier Anakreons nachgeahmt oder auf Anakreons Namen gefälscht werden sollte.

---

*) [Der oben mitgetheilten Vermuthung, Herondas sei ein Zeitgenosse Xenophons gewesen, trete ich nicht mehr bei. Ich neige jetzt vielmehr dahin, ihn der Zeit des Kallimachus zuzuschreiben, und glaube, dass ich hierin mit der Mehrzahl der heutigen Philologen übereinstimmen werde, vgl. z. B. Ribbeck, Geschichte der römischen Poesie I S. 302. Uebrigens habe ich neuerdings (in den Commentationes Ribbeckianae S. 189 ff.) in den ältesten Hemiamben der Palatinischen Sammlung einen ähnlichen Einfluss des Mimus nachzuweisen gesucht, wie man ihn in einem Theil der Theokriteischen Dichtung anzunehmen pflegt.]

**) Die Ueberlieferung (für das erste Gedicht die Ueberschrift *κωμικὸν τετράμετρον*, für das zweite Hephaest. cap. 15) verbindet je zwei Hemiamben zu einem Langvers, dem widerspricht aber Anth. Pal. XIII 25, Vers 4 (*καὶ τῇ κάτω θυγατρί*), welcher auf syllaba anceps ausgeht. — Auch der *Βωμός* des Dosiadas weist neben anderen Metren Hemiamben auf.

Den Verfasser der Gedichte 21—32 habe ich im Philologus XLVI S. 445 ff. als einen Juden hellenistischer Zeit zu erweisen gesucht. Dagegen erklärt sich Crusius im Philologus N. F. I S. 236 ff. Zwar kann ich mich nicht davon überzeugen, dass es möglich sei, dass die Berührungen mit den Pseudophokylidea, die ich in der betreffenden Anakreonteengruppe nachgewiesen habe, auf Zufall beruhen, und kann noch weniger die unbestimmten Anklänge an verschiedene Erzeugnisse der nachchristlichen Sophistik, die Crusius anführt, als ausschlaggebend betrachten. Trotzdem muss die Möglichkeit offen bleiben, dass der Verfasser der Gedichte 21—32 (Crusius hält zwar nicht für sicher, dass sie von einem Dichter sind, bezweifelt aber nicht, dass sie als ein Ganzes zu betrachten sind), obgleich er Pseudophokylides gekannt hat, in nachchristliche Zeit gehört. Ich muss sogar bekennen, dass auch mir, wenn ich mich von meinem „Stilgefühl" leiten lasse, die betreffenden Gedichte eher in nachchristliche Zeit zu passen scheinen.*)

Die zu dieser Gruppe gehörigen Gedichte in anakreontischem Maass sind die einzigen, welche in vorbyzantinischer Zeit fortlaufende Anaklomenoi ohne Einmischung anderer Kola und ohne Zusammenziehungen und Auflösungen zeigen. Als der eigentlich regelrechte Typus des anakreontischen Metrums muss vielmehr derjenige betrachtet werden, der, wie es schon bei Anakreon selbst der Fall ist, einzelne ionische Dimeter ohne Anaklasis unter die Anaklomenoi gemischt aufweist. Zwei Gedichte dieser Art können etwa dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert zugeschrieben werden, nämlich Nr. 15 und 51 der palatinischen Sammlung. Ersteres Gedicht beginnt:

Ἄγε, ζωγράφων ἄριστε,
Γράφε, ζωγράφων ἄριστε,
Ῥοδίης κοίρανε τέχνης
Ἀπεοῦσαν, ὡς ἂν εἴπω.

Nach demselben Princip sind die Gedichte 53—56, welche der byzantinischen Zeit nahe stehen, gebaut, und bei den älteren Byzantinern (im vierten Jahrhundert) ist diese Form die herrschende (so bei Gregor von Nazianz und bei Synesius), doch finden sich schon wieder Gedichte in ununterbrochenen Anaklomenoi, z. B. Nr. 59, welches vermuthlich kurz vor der Nonnianischen Reform gedichtet wurde, und Nr. 2a, welches Verwandtschaft mit der Technik des Nonnus zeigt.

Können wir diese einfachere Form des anakreontischen Metrums durch Zurückgreifen auf Anakreon erklären, so ist das bei den com-

*) Mit drei Anaklomenoi beginnt das carmen figuratum, welches Bergk dem Besantinos zuschrieb, doch ist dasselbe vielleicht in römische Zeit zu setzen; Häberlin (Carmina figurata Hannover 1887) glaubt sogar den Dichter als Zeitgenossen des Hadrian erweisen zu können.

plicirteren nicht möglich, vor allem nicht bei derjenigen, die Lukian in einem kleinen dem Tragodopodagra (Vers 30 ff.) eingefügten melischen Gedicht gebraucht hat, welches ich herschreibe:

Ἀνὰ Δίνδυμον Κυβήβης
Φρύγες ἔνθεον ὀλολυγὴν
3 *ἁπαλῷ τελοῦσιν Ἄττῃ·*
καὶ πρὸς μέλος κεραύλου
Φρυγίου κατ' ὄρεα Τμώλου
6 *κῶμον βοῶσι Λυδοί·*
παραπλῆγες δ' ὑπὸ ῥόπτροις)*
κλάζουσι Κρητὶ ῥυθμῷ
9 *νόμον εὐὰν Κορύβαντες·*
κελαδεῖ δὲ βριθὺ σάλπιγξ
Ἄρει κρέκουσα θούρῳ
12 *πολεμηίαν ἀϋτήν.*

Ἡμεῖς δὲ σοί, ποδάγρα,
πρώταις ἔαρος ἐν ὥραις
15 *μύσται τελοῦμεν οἴκτους,*
ὅτε πᾶς χλοητόκοισιν
ποίαις τέθηλε λειμών,
18 *Ζεφύρου δὲ δένδρα πνοιαῖς*
ἁπαλοῖς κομᾷ πετήλοις,
ἁ δύσγαμος κατ' οἴκους
21 *μερόπων θροεῖ χελιδών,*
καὶ νυκτέροις καθ' ὕλαν
τὸν Ἴτυν στένει δακρύουσ'
24 *Ἀτθὶς γόοις ἀηδών.*

Dies Metrum zeigt folgende Kolaformen: Reine ionische Dimeter ⏑⏑ — — ⏑⏑ — —, Dimeter mit Anaklasis ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — —, Dimeter mit Auflösung ⏑⏑ — ⏑⏑⏑⏑ — —, ferner dieselben Formen mit Zusammenziehung der beiden Kürzen im Anfang: — — — ⏑⏑ — — (nicht bei Lukian aber z. B. Anakr. 42, 2), — — ⏑ — ⏑ — —**) und — — ⏑⏑⏑⏑ — —***). Solche Auflösungen und Zusammenziehungen sind aber ein Charakteristicum des galliambischen Metrums, für welches Hephaestion cap. 12 als Beispiel giebt:

Γαλλαὶ μητρὸς ὀρείης | φιλόθυρσοι δρομάδες,
αἷς ἔντεα παταγεῖται | καὶ χάλκεα κρόταλα†).

Das Galliambische Metrum stand in enger Beziehung zum Attismythos; in Form und Inhalt steht also das Lukianische Gedicht den Galliamben nahe, man könnte versucht sein, es von den Anakreonteen ganz zu scheiden, wenn sich nicht der Einfluss des galliambischen Metrums auch in einigen Gedichten der palatinischen Sammlung zeigte. Am deutlichsten ist dies der Fall in Nr. 40—42 und 44, welche vermuthlich schon der byzantinischen Zeit nicht fern sind.

*) Je drei Kola bilden eine engere Einheit, und zwar haben das erste und das dritte gleiche, das zweite verschiedene Form. Darum schreibe ich in v. 7 *ὑπὸ ῥόπτροις* für *ἀμφὶ ῥόπτροις*, ferner in v. 8 *κλάζουσι* für *κελαδοῦσι* und in v. 10 *κελαδεῖ* für *κλάζει*. Die Form ⏑⏑ — — — ⏑ — — habe ich also aus v. 7 beseitigt, sie findet sich bei den Tragikern; wo sie bei den Anakreontikern vorzukommen scheint, liegt stets Textverderbniss oder fehlerhafte Prosodie vor. Daher schreibe ich auch Synesius I, 106 *ἁγίας ἔτειλαν οἴμους* für *ἁγίας ἔστειλαν οἴμους*.

**) Diese Form stelle ich auch Anakr. 42, 12 her, indem ich für *στέψον οὖν με καὶ λυρίζων* schreibe *στέψον με καὶ λυρίζων*.

***) Lukian braucht diese Kola nicht als Einzelverse, sondern das ganze Gedicht bildet ein System, vgl. besonders v. 23.

†) Die Verse sind von Kallimachus. Hierüber sowie über das galliambische Metrum überhaupt vergl. Wilamowitz, Hermes XIV S. 194 ff.

Diese weisen alle Formen auf, die sich auch bei Lukian finden, nur herrscht der Anaklomenos in gewöhnlicher Gestalt vor, z. B. beginnt Nr. 40:

Ποθέω μὲν Διονύσου
φιλοπαίγμονος χορείας, | *φιλέω δ' ὁπόταν ἐφήβου*
μετὰ συμπότου λυρίζω.

und Nr. 42:

Τὸ ῥόδον τὸ τῶν Ἐρώτων
μίξωμεν Διονύσῳ· | *τὸ ῥόδον τὸ καλλίφυλλον*
κροτάφοισιν ἁρμόσαντες.

Dagegen sind die Gedichte 16 und 17/18, welche etwa in das zweite nachchristliche Jahrhundert gehören*), nur insofern durch das galliambische Metrum beeinflusst, als sich neben ⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — und ⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏓ auch — — ⏑ — ⏑ — ⏓ findet, vgl. den Schluss von 17/18:

παρὰ δ' αὐτὸ ψιθυρίζει
πηγὴ ῥέουσα πειθοῦς· | *τίς ἂν οὖν ὁρῶν παρέλθοι*
*καταγώγιον τοιοῦτο***);

Das Kolon — — ⏑ — ⏑ — ⏑ findet sich noch in dem später zu erwähnenden 50. Gedicht der palatinischen Sammlung, das bereits Verwandtschaft mit der Metrik des Nonnus aufweist, sonst begegnen uns die an die Galliamben erinnernden Formen in der byzantinischen Zeit nicht mehr***).

*) Vgl. Bergk's Anmerkung in den Poet. Lyr. III[4] p. 306, wo er an [illegible] Aehnlichkeit zwischen Nr. 16 (und 15) und Lukian Imag. cap. 7 u. 8 aufmerksam macht.

**) Das auf die erwähnten Gedichte folgende 19. wird derselben Ze[illegible] zuzuschreiben sein, es enthält das Kolon — — — ⏑⏑ — ⏓ (vgl. 42, 2) for[illegible]laufend: *Αἱ Μοῦσαι τὸν Ἔρωτα κτλ.*

***) Noch näher als die Gedichte 16 u. 17/18 stehen den Lukianischen A[illegible]kreonteen einige inschriftlich erhaltene lateinische Verse aus Afrika, [illegible] z. B. Corpus Inscr. Lat. VIII, Nr. 241:

Marcellus hic quiescit	— — ⏑ — ⏑ — ⏑
Medica nobilis arte,	⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏑
Annis qui fere vixit	— — — ⏑⏑ — ⏑
Triginta et duobus.	— — ⏑ — ⏑ — ⏑
Sed cum cuncta parasset	— — — ⏑⏑ — ⏑
Edendo placiturus	— — — ⏑⏑ — ⏑
Tertium muneris, ante	— — — ⏑⏑ — ⏑
Valida febre crematus	⏑⏑ — — ⏑⏑ — ⏓
Obiit diem defunctus	⏑⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏓

Es fehlen nur die Formen ⏑⏑ — ⏑⏑⏑⏑ — ⏓ und — — ⏑⏑⏑⏑ — ⏓. Im letzten Verse ist „*Diem defunctus obiit*“ überliefert, was jedenfalls so wie ich gethan habe zu ändern ist. — *Prudentius, Cathemerinon VI,* mischt Hemiamben und Anaklomenoi, vgl. den Anfang:

Ades Pater supreme,
quem nemo vidit unquam,
Patrisque sermo Christe
et spiritus benigne.

O Trinitatis huius
vis una, lumen unum,
Deus ex Deo perennis,
Deus ex utroque missus

Wie man die Form des anakreontischen Metrums bereicherte, so
len einige Dichter an der Eintönigkeit der ununterbrochenen Hem-
ben keinen Gefallen mehr, sondern variirten sie durch einge-
chte logaödische Verse, welche gewöhnlich die Form — ◡◡ — ◡ — ⏓,
ener — ◡ — ◡◡ — ⏓ oder ◡ — — ◡◡ — ⏓ haben*). So schliesst
34. Gedicht der palatinischen Sammlung, welches sonst aus Hem-
ben besteht, mit

ἐν δ' ἁπαλαῖσι κοίταις	— ◡◡ — ◡ — ⏓
τελεῖν τὰν Ἀφροδίταν.	◡ — — ◡◡ — ⏓.

gegen besteht das 49. vorwiegend aus Logaöden:

Μή με φύγῃς ὁρῶσα	— ◡◡ — ◡ — ⏓
τὰν πολιὰν ἔθειραν·	— ◡◡ — ◡ — ⏓
μηδ' ὅτι σοι πάρεστιν	— ◡◡ — ◡ — ⏓
ἄνθος ἀκμαῖον ἥβας	— ◡◡ — ◡ — ⏓
δῶρα τἀμὰ διώσῃ.	— ◡ — ◡◡ — ⏓
ὅρα κἂν στεφάνοισιν	◡ — — ◡◡ — ⏓
ὅπως πρέπει τὰ λευκὰ	◡ — ◡ — ◡ — ⏓
ῥόδοις κρίνα πλακέντα.	◡ — ◡ — ◡ — ⏓

Ausserdem findet sich die Mischung von Hemiamben und Logaöden
37. und 45.**) Gedicht. Alle diese gehören nach ihrem ganzen
bitus (beachte besonders die Dorismen!) etwa in die Zeit des Ha-
an, und dieselbe metrische Mischung (nur geregelter, indem immer
Hemiambus mit einem logaödischen Vers wechselt) erscheint in dem

---

lenfalls ahmt er unverstandene Beispiele nach, welche eine Mischung
◡◡ — ◡ — ◡ — ⏓ und — — ◡ — ◡ — ⏓ enthielten. In der grie-
schen Litteratur findet sich Mischung von Hemiamben und Anakreonteen
in der mehrfach vorkommenden Gemmeninschrift:

Λέγουσιν, ἀθέλουσιν·
λεγέτωσαν, οὐ μέλει μοι.
σὺ φίλει με, συμφέρει σοι.

r Anfang dieser populären Verse ist aber wohl im Volksmunde verderbt;
prünglich lautete er, wie ich vermuthe Λεγέτωσαν, ἀθέλουσιν, λεγέ-
σαν κτλ.

*) Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass für diese Dichter die Form
◡◡ — ◡ — ⏓ eine Variation des katalektischen iambischen Dimeters
r (mit Eintritt des Choriambus statt des ersten und zweiten Iambus,
. Luthmer, Dissertationes Argentoratenses VIII, p. 85), natürlich gilt
selbe von der Form ◡ — — ◡◡ — ⏓ (Choriambus statt des zweiten und
tten Iambus), und aus dieser ist dann schliesslich wieder — ◡ — ◡◡ — ⏓
t Trochäus statt des ersten Iambus) zu erklären.

**) Strophische Ordnung erkenne ich in keinem dieser Gedichte, auch
ht im 45. Einige Verwandtschaft zeigt das 20. ganz in Logaöden abge-
ste. Es hat zwei Strophen von folgender Form:

Ἡδυμελὴς Ἀνακρέων,	— ◡◡ — ◡ — ◡ ⏓
ἡδυμελὴς δὲ Σαπφώ·	— ◡◡ — ◡ — ◡
Πινδαρικὸν δέ μοι μέλος	— ◡◡ — ◡ — ◡ ◡
συγκεράσας τις ἐγχέοι.	— ◡◡ — ◡ — ◡ ⏓

lateinischen Gedicht auf das Pferd Borysthenes des Hadrian, welches mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Kaiser selbst zugeschrieben wird:

Borysthenes Alanus,	*Ausus fuit nocere),*
Caesareus veredus,	*Sparsit ab ore caldam*
Per aequor et paludes	*Vel extimam salivam,*
Et tumulos et ocres	*Ut solet evenire;*
Volare qui solebat	*Sed integer iuventa*
Pannonicos in apros	*Inviolatus artus*
(Nec ullus insequentem	*Die sua peremptus*
Dente aper albicanti	*Hic situs est in agro*).*

Diese Neuerung der hadrianischen Zeit hat aber keine nachhaltige Wirkung gehabt: die späteren Anakreontiker brauchen wieder fortlaufende Hemiamben.

2. Die Zeit der Nonnianer.

Gregor von Nazianz im vierten Jahrhundert ist, soviel wir wissen, der erste, welcher die Metra der Anakreonteen der christlichen Poesie dienstbar gemacht hat. Seine anakreontischen Verse zeigen reine Dimeter mit Anaklomenoi gemischt, seine Hemiamben haben im Wesentlichen die alexandrinische Form**). In sofern hat er nicht viel bemerkenswerthes, aber ein wichtiger Markstein in der Geschichte der Metrik ist er für uns, weil sich unter seinen Gedichten unprosodische Hymnen finden. Ihre Form ist bei Gregor noch sehr einfach: er baut gewöhnlich sieben- seltener acht- noch seltener neunsilbige Kola, von denen je zwei zu Perioden, diese wieder zu Strophen verbunden sind. Ueber die für den Wortaccent geltenden Gesetze habe ich Philologus XLIV, S. 234 f. gehandelt: am Wichtigsten ist die Seltenheit proparoxytonischen Versausganges. Ich gebe als Beispiel die vierte Strophe des Hymnus vespertinus, den man früher als hemiiambisch betrachtete:

Σὺ φωστῆρσιν οὐρανὸν ˈ κατηύγασας ποικίλοις,
σὺ νύκτα καὶ ἡμέραν ˈ ἀλλήλαις εἴκειν ἠπίως
*ἔταξας νόμον τιμῶν ἀδελφότητος καὶ φιλίας***).*

Die unprosodische Metrik haben die Griechen durch Vermittelung der Kirche von den Orientalen erhalten. Diese Thatsache hat W. Meyer

---

Die Form — ◡◡ — ◡ — ◡ zeigen auch die interpolirten Verse 16—19 des dritten Gedichtes *λιγνοβάτας κατοῦντας | τοὺς Σατύρους γελῶντας ˈ καὶ χρυσέους Ἔρωτας ˈ καὶ Κυθέρην γελῶσαν* und werden also ungefähr der hadrianischen Zeit zuzuschreiben sein.

*) Petronius hat nach den von Terentianus Maurus und Diomedes überlieferten Fragmenten noch fortlaufende Hemiamben gebraucht.

**) Doch lässt er bisweilen statt des dritten Iambus einen Spondeus zu, siehe den Schluss dieses Abschnitts.

***) Vgl. W. Meyer, Abhandlungen der königl. bayer. Akademie I. Cl. XVII 2, S. 313 ff.

(Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rhythmischen Dichtung, Abhandlung der königl. bayer. Akademie der Wissensch. I. Cl. XVII, 2) zu erweisen gesucht; er ist damit auf Widerspruch gestossen, aber mit Unrecht: so viel ist wenigstens sonnenklar, dass von allmählicher Ersetzung der langen Silbe durch die accentuirte keine Rede sein kann, und das gilt auch für die Anakreontea. Durch die unprosodische Poesie wurde der griechischen Metrik neues Blut zugeführt: die Umgestaltung der Anakreontea, die nonnianische Reform des Hexameters haben ihren Anstoss erhalten durch die Hymnendichtung. Bei Gregor von Nazianz findet sich von Einwirkung der Hymnen auf die Anakreontea freilich noch keine Spur, wohl aber bei dem wenig jüngeren Synesius: zwei seiner Gedichte sind in Anaklomenoi mit eingestreuten Dimetern ohne Anaklasis geschrieben, und dieselben haben mit den unprosodischen Hymnen des Gregor die Abneigung gegen proparoxytonischen Versausgang gemein*). (Ausführlich habe ich die für die byzantinischen Anakreonteen geltenden Accentgesetze behandelt in meinem Aufsatz „*Accentus grammatici in metris anacreontico et hemiambico quae sit vis et ratio explicatur*“, Philologus Suppl.-Bd. V, S. 197 ff.). Freilich könnte man vielleicht geneigt sein, diese Eigenthümlichkeit vielmehr als eine Einwirkung des nonnianischen Hexameters anzusehen, aber ich bin der Ansicht, dass die Anakreontea mehr den Hexameter als der Hexameter die Anakreontea beeinflusst haben und zwar in folgender Weise.

Es ist eine Eigenthümlichkeit der byzantinischen Musik, die hohen Töne fast immer auf mit dem grammatischen Accent versehene Silben fallen zu lassen, dadurch ward eine bestimmte Ordnung der Wortaccente**) für jedes zu musikalischem Vortrag bestimmte Gedicht erforderlich. Nun steht es fest, dass Gedichte im Metrum der Anakreontea als Kirchengesänge gesungen worden sind (vgl. meinen Aufsatz, S. 218): es kann daher keinem Zweifel unterliegen, dass die Accentgesetze, welche wir in ihnen beobachten (zumal da sie sich auf keine andere Weise erklären lassen, vgl. a. a. O. S. 216), durch die Musik bedingt waren. Deshalb werden sie auch von den byzantinischen Metrikern, die über das anakreontische Metrum handeln, mit keinem Worte erwähnt: sie gehörten zur Musik, nicht zur Metrik.

Diese Neuerung scheint zeitlich mit der nonnianischen Reform des Hexameters zusammenzufallen und scheint mit ihr auch in innerem

*) Dies ist keineswegs eine Eigenthümlichkeit aller unprosodischen Hymnen, z. B. hat das alterthümliche Kirchenlied, welches bei W. Meyer a. a. O. S. 410 steht, den Accent so geordnet, dass die Kola nur auf der vorletzten oder auf der drittletzten Silbe betont werden.

**) Diese Ordnung ist in den ältesten Hymnen einfach, in den späteren sehr bunt. Die Anakreontea schliessen sich an die älteren an, vgl. meinen Aufsatz S. 219.

Zusammenhang zu stehen. Denn Nonnianer waren Johannes von Gaza (im fünften Jahrhundert) und Georgius Grammatikus (im fünften Jahrhundert und im Anfang des sechsten), das ergibt sich aus den Hexametern des Johannes und aus dem Umstand, dass Georgius ein Schüler des Koluthus war. Beide brauchen nur Anaklomenoi und zwar (auch das ist auf Einfluss der Hymnenpoesie zurückzuführen) zu Strophen*) verbunden, beide accentuiren mit Vorliebe (Johannes in 93, Georgius in fast 98 Proc. der Verse) die vorletzte Silbe und beide haben die Regel, die nur selten verletzt wird, dass der Iambus in der Versmitte (◡◡ —, ◡ —, ◡ — ⏓) nur auf der Kürze nicht auf der Länge einen grammatischen Accent haben darf. Ich gebe als Beispiel die erste anakreontische Strophe des ersten Gedichtes des Johannes:

Ὁ χορὸς τίς ἐστιν οὗτος — ◡◡ — ◡́ — ◡ —́ ⏓
ὁ σοφῆς βρύων μελίσσης; — ◡◡ — ◡́ — ◡ —́ ◡
ἔλαθον πόδες με μᾶλλον — ◡◡ — ◡́ — ◡ —́ ⏓
μεμεθυσμένον λαβόντες — ◡◡ — ◡́ — ◡ —́ ⏓
Ἑλικῶνος εἰς τὸ μέσσον. — ◡◡ — ◡ — ◡ —́ ◡

Wir haben in der palatinischen Sammlung mit Beachtung des Accentes geschriebene Gedichte, die ohne Zweifel älter sind. Dazu gehört Nr. 50, v. 1—8, das der Form nach Künstlichste aller Anakrontea:

Τί με τοὺς νόμους διδάσκεις — ◡◡ — ◡́ — ◡ —́ —
καὶ ῥητόρων ἀνάγκας; — — — ◡́ — ◡ —́ —
τί δέ μοι λόγων τοσούτων — ◡◡ — ◡́ — ◡ —́ —
τῶν μηδὲν ὠφελούντων; — — — ◡́ — ◡ —́ —
μᾶλλον δίδασκε πίνειν — — — ◡́ — ◡ —́ —
ἁπαλὸν πῶμα Λυαίου, — ◡◡ — —́ ◡◡ —́ —
μᾶλλον δίδασκε παίζειν — — — ◡́ — ◡ —́ —
μετὰ χρυσῆς Ἀφροδίτης. — ◡◡ — —́ ◡◡ —́ —

Die strophische Ordnung, die mit peinlichster Sorgfalt geregelte Vertheilung der Accente lassen den Zusammenhang mit der Technik der Gazäischen Anakreontiker (Johannes und Georgius) nicht verkennen, die Mannichfaltigkeit des metrischen Schemas, der spondeische Versausgang wie im Hexameter des Nonnus unterscheiden sie und lassen ein höheres Alter vermuthen. Auch das zweite Gedicht ist von hervorragender Wichtigkeit**):

Δότε μοι λύρην Ὁμήρου
φονίης ἄνευθε χορδῆς.
φέρε μοι κύπελλα θεσμῶν
φέρε μοι νόμους κεράσσω
μεθύων ὅπως χορεύσω,
ὑπὸ σώφρονος δὲ λύσσης
μετὰ βαρβίτων ἀείδων
τὸ παροίνιον βοήσω.
δότε μοι λύρην Ὁμήρου
φονίης ἄνευθε χορδῆς.

*) Ueber den Strophenbau handle ich erst im nächsten Abschnitt.

**) Weniger genau ist der Accent in einigen anderen Gedichten der palatinischen Sammlung beobachtet (vgl. meinen Aufsatz); Nr. 48 hat vierzeilige Strophen.

Denn während es sonst Verwandtschaft mit der Technik der Gazäer zeigt, ist der Versschluss gebaut wie der des nonnianischen Hexameters: Betonung der drittletzten Silbe wird vermieden und der Ausgang ist spondeisch. Anakreontea von solcher Art können den Anstoss zur Verfeinerung der Technik des Hexameters gegeben haben: das Accentgesetz, Streben nach Widerstreit von grammatischem Accent und metrischem Ictus in der Mitte, Uebereinstimmung*) am Schluss, konnte einfach herübergenommen werden, obgleich es für den nicht gesungenen Hexameter ohne innere Begründung war, und die Vermeidung der Proparoxytona gab Veranlassung zur Verminderung (vgl. z. B. Synesius) und schliesslichen Beseitigung der Kürzen am Versschluss. Das kann die Grundlage gewesen sein, auf welcher Nonnus seine eigenthümliche Metrik aufbaute.

Ueber das hemiambische Metrum ist weniger zu sagen. Schon bei Gregor von Nazianz zeigt sich als Eigenthümlichkeit, welche seitdem von allen Byzantinern festgehalten wurde, dass in der fünften Silbe trotz des katalektischen Ausganges eine Länge zugelassen wird. Beachtung des grammatischen Accentes zeigt sich in mehreren Gedichten der palatinischen Sammlung durch Abneigung gegen die Betonung der drittletzten Silbe (am deutlichsten in Nr. 47 und 57), und in einigen Gedichten (Nr. 43 und 51) sind akatalektische Dimeter eingestreut. Vgl. Nr. 43:

Ὅταν πίνω τὸν οἶνον,
εὕδουσιν αἱ μέριμναι.
τί μοι γόων, τί μοι πόνων,
τί μοι μέλει μεριμνῶν;
θανεῖν με δεῖ κἂν μὴ θέλω·
τί τὸν βίον πλανῶμαι;
πίωμεν οὖν τὸν οἶνον
τὸν τοῦ καλοῦ Λυαίου,
*σὺν τῷ δὲ πίνειν ἡμᾶς***)
εὕδουσιν αἱ μέριμναι.

Jünger als das vierte oder allenfalls als die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts ist schwerlich irgend einer der hemiambischen Gedichte der palatinischen Sammlung***).

---

*) Vermuthlich wurde im Gesang der Byzantiner der Schluss der Kola gedehnt: *Δότε μοι λύρην Ὁμή—η—ρου* wie *Χριστέ μου λόγε θε—ε—οῦ* bei Gregor (vgl. darüber Philologus XLIV, S. 234), daher stimmten Accent und metrischer Ictus auch bei Betonung der letzten Silbe zusammen, nicht aber bei Betonung der drittletzten. Eine (von wenigen Anakreontikern nachgeahmte) Sonderbarkeit des Nonnus (für den ja der Accent keine musikalische Bedeutung hatte) ist, dass er nur Proparoxytona, nicht Hexameterclauseln wie *αἰθερίου δὲ* vermeidet.

**) Dieser Vers gibt ein Beispiel für Zulassung einer Länge in der fünften Silbe, der Ausgang *πίνειν ἡμᾶς* ist jedenfalls mit Absicht so gebaut und nicht etwa fehlerhaft, dagegen bietet Vers 1 in dem Worte *πίνω* einen prosodischen Fehler.

***) Gedicht 4 ist durchweg in politischen Versen gedichtet, vergleiche den Schluss des dritten Abschnitts.

